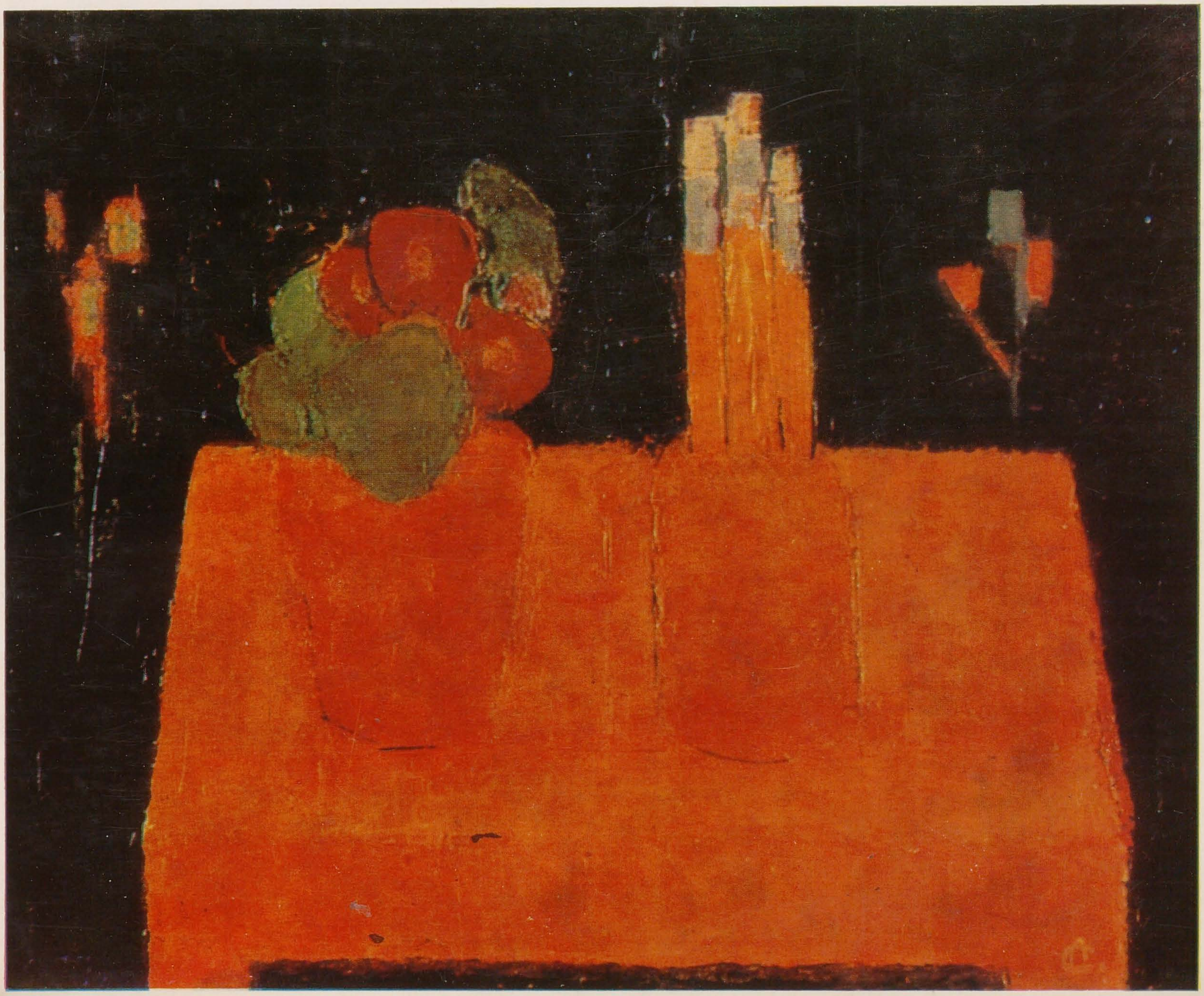
ARTA73
ARTA XX NR. 7/1973



ARTA 7/73

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 12.18.29, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII:

Maria Banffy, Nicolae Săndulescu, Sandu Mendrea, Eugeniu Lupu, Vasile Moldovan, Constantin Nicolae, Anastase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI:

Radu Braun, Vasile Moldovan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN-VODĂ 133-135, București, România

ARTA 73

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII	1	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
COLOCVIU	9	Muzeul și arta contemporană.	Vasile Drăguț, Aurel Broșteanu, Ștefan Nenițescu, Dan Hăulică, Theodor Enescu, Dumitru Matei, Mircea Popescu, Anastase Anastasiu
	14	Schiță muzeografică	Iulian Mereuță
	16	Ciucurencu și problema obiectului	Radu Bogdan
SINTEZE ȘI ANALOGII	24	Arta ca restituire originară	Titus Mocanu
	26	Iașul — tur de orizont	Olga Bușneag
DIN ISTORIA CRITICII	29	Odobescu un cunoscător	Răzvan Theodorescu
	31	Lumea formelor care dispar	Paul Petrescu
ATELIER	34	Cornelia Ionescu Drăgușin, Alexandru Brețcanu, Francisc Bartok	
ARHIVA BRÂNCUȘI	40	În jurul « Porții »	Sidney Geist
COPERTA		Natură statică, ulei	Al. Ciucurencu

INFORMATIONS	1	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
COLLOQUE	9	Le musée et l'art contemporain	Vasile Drăguț, Aurel Broșteanu, Ștefan Nenițescu, Dan Hăulică, Theodor Enescu, Dumitru Matei, Mircea Popescu, Anastase Anastasiu
	14	Esquisse muséographique	Iulian Mereuță
	16	Ciucurenco et le problème de l'objet	Radu Bogdan
SYNTHÈSES ET ANALOGIES	24	L'art en tant que restitution originaire	Titus Mocanu
	26	Jassy — tour d'horizon	Olga Bușneag
ELÉMENTS D'HISTOIRE DE LA CRITIQUE	29	Odobescu, un connaisseur	Răzvan Theodorescu
	31	Le monde des formes qui disparaissent	Paul Petrescu
ATELIER	34	Cornelia Ionescu Drăgușin, Alexandru Brețcanu, Francisc Bartok	
LES ARCHIVES BRANCUSI	40	Autour de la « Porte »	Sidney Geist
COUVERTURE		Nature morte, huile	Al. Ciucurencu

СООБЩЕНИЯ	1	Сопоставления в международном плане. Циферблат. Панно	
БЕСЕДА	9	Музей современно искусства	Василе Дрэгуц, Аурел Броштяну, Штефан Ненициеску, Дан Хэуликэ, Теодор Энеску, Думитру Матей, Мирча Попеску, Анастасе Анастасиу
	14	Музееведческий очерк	Юлиан Мереуцэ
	16	Чукуренку и проблема объекта	Раду Богдан
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ	24	Искусство как основное жизненное явление	Титус Мокану
	26	Яссы — обозрение	Ольга Бушняг
ЭЛЕМЕНТЫ ИСТОРИИ КРИТИКИ	29	Одобеску, знаток	Рэзван Теодореску
	31	Мире исчезающих форм	Пауль Петреску
АТЕЛЬЕ	34	Корнелия Ионеску Дрэгушин, Александру Брецкану, Франчиск Барток	
АРХИВ БРЫНКУША	40	В связи с произведением Брынкуша «Ворота»	Сидней Гейст
ОБЛОЖКА		Натюрморт	Ал. Чукуренку

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

ROMA

Între 17 mai și 3 iunie a.c., *Palazzo Barberini* din Roma a prezentat publicului italian o amplă expoziție retrospectivă Gheorghe Petrașcu. Aranjată în șase săli ale palatului, expoziția a cuprins 77 picturi, 30 desene, acuarele, pasteluri și 10 gravuri în acvaforte și acvatinta. Lucrările au fost selecționate din patrimoniile unora dintre muzeele și colecțiile

publice importante — Muzeul de artă al Republicii, Muzeul Brukenthal, Muzeul de artă din Cluj, Muzeul de artă din Iași, Muzeul de artă din Ploiești, Muzeul de artă din Constanța, Muzeul Zambaccian, Muzeul Banatului, Colecția Dona — precum și din cîteva colecții particulare.
Primită cu interes de către presa și publicul italian, expoziția a fost apoi prezentată (într-o reducție cuprinzînd 40 de picturi) în Republica Federală Germania.

BERGEN, LONDRA, HELSINKI, STOCKHOLM

Răspunzînd invitației *Clubului laureaților bienalei de gravură de la Cracovia*, Marcel Chirnoagă și Valentin Th. Ionescu au fost reprezentați, la a XII-a ediție a expoziției clubului, cu cîte trei lucrări. Marcel Chirnoagă a prezentat gravurile *Amintiri din copilărie, Rîul* și *Zburător*, iar Valentin Th. Ionescu *Telefonul, Mihaela* și *Prietenii*. Expoziția a fost deschisă în cursul lunii mai în orașul norvegian Bergen, fiind programată în continuare la Londra, Helsinki și Stockholm.

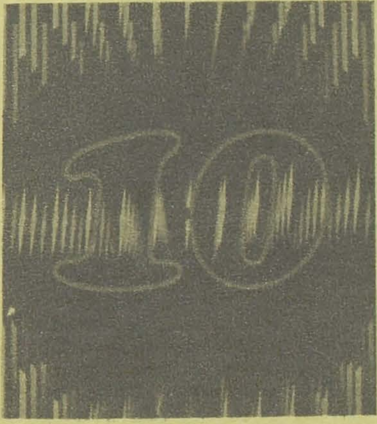
BANSKA-BISTRICA

Din partea comitetului de organizare a celei de a doua ediții a *Bienalei internaționale de xilogravură* de la Banska-Bistrica, expoziție care a intrat în circuitul curent al confruntărilor internaționale, au fost comunicate distincțiile obținute de doi artiști români: juriul internațional a acordat Wandei Mihuleac *Premiul II ex-aequo*,

iar Emiliei Boboia o *Diplomă* de onoare.

LJUBLJANA

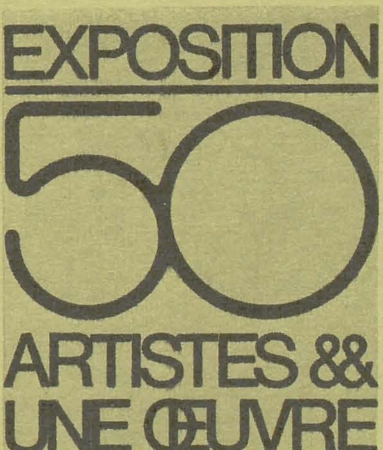
Ediția 1973 a tradiționalei și prestigioasei *Bienale internaționale de gravură* de la Ljubljana a fost inaugurată prin vernisajul care a avut loc, la 6 iunie, la Galeria de artă modernă. Recenta ediție, care se bucură de prezența unor personalități marcante pe plan



internațional, a înregistrat și o substanțială participare românească, reprezentată prin gravurile expuse de: Anamaria Andronescu, Marcel Chirnoagă, Dumitru Cionca, Dan Erceanu, Valentin Th. Ionescu, George Leolea, Wanda Mihuleac, Anton Perussi și Radu Stoica.

BRUXELLES

Cunoscutele galeriile bruxelleze *Studio 44/Passage 44* au găzduit, între 4 și 17 mai, expoziția *50 artiști și o operă*, organizată din inițiativa aso-



ciației *Service Social Juif*. Expoziția, care a reunit celebrități ale vieții artistice internaționale — Bury, Calder, Chillida, Mathieu, Matta, Miró, Tapies, Ubac, Vassarely ș.a. — a cuprins peste două sute de lucrări: picturi, litografii, serigrafii, desene, sculpturi, bijuterii etc. Din țara noastră, Marcel Chirnoagă a expus o serie de cinci gravuri (*Victoria, Marele oraș I, Marele oraș II, Aspirație spre fericire, Mîna*), prezentate anterior în expoziții bucureștene.

RAVENNA

Intitulată *Mostra di artisti Romeni contemporanei*, selecția expozițională din care fac parte lucrări semnate de Traian Brădean, Elena Uță Chelaru, Elena Greculesi, Sorin Ionescu, Rodica Marinescu, Elvira Micoș, Adrian Podoleanu, Angela Popa Brădean, Viorica Prodanoff și Toma Roată, a fost prezentată la Ravenna, sub auspiciile *Administrației comunale, Administrației provinciale* și ale *Asociației Italia-România*. Expoziția a fost deschisă în sălile Galeriei «*dell'Accademia*».

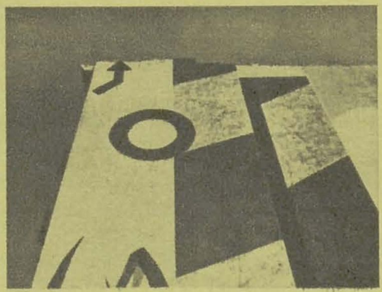
BECHYNE

Sub auspiciile *Muzeului de artă decorativă* din Praga, a avut loc, între 1 și 26 iulie, a șaptea ediție a *Simpozionului internațional de ceramică* de la Bechyne, la care, alături de cinci artiști din Cehoslovacia, a participat un grup de opt artiști din Danemarca, Republica Federală Germania, Iugoslavia, Polonia, România, Ungaria și Uniunea Sovietică. Din țara noastră a participat ceramista Lucia Teodorescu Maftei. Tema generală a simpozionului a fost *Moduli variabili pentru decorația arhitecturală*, temă care a polarizat demersul creator al participanților, care și-au proiectat și executat lucrările în atelierele Școlii de ceramică și ale fabricii de faianță din Bechyne. Lucrările realizate au constituit obiectul expoziției deschise la Bechyne la sfîrșitul lunii iulie. Aceeași expoziție va fi prezentată la începutul anului viitor la Praga. Piesele de ceramică executate în cadrul simpozionului, care au intrat, conform regulamentului, în patrimoniul *Muzeului de ceramică* din Bechyne, vor fi, de asemenea, în măsura posibilităților, multiplicate pe scară industrială.

CADRAN

ARTA ŞI ORAŞUL

Una din soluţiile de integrare a artei în viaţa cotidiană, şi la care apelează tot mai frecvent artiştii, este pictarea pereţilor exteriori ai clădirilor. În diferite ţări: Japonia, R.F. Germania, Anglia, S.U.A. sînt cunoscute numeroase exemple în care peretele este folosit ca suport pentru picturi gigantice (consecinţă oarecum previzibilă a sporirii dimensionale observate în « pictura de şevalet » în deceniul trecut).
Prima pictură-gigant de exterior (în il.) a fost realizată în 1967 pe un perete al unei case aflate într-unul din cartierele sărace ale New York-ului, de către Allan D'Arcangelo, fără ca acesta să pretindă vreun onorariu şi fără nici un scop publicitar.



Acţiunea lui a fost reluată de Jason Grum, Robert Wiegand, Tania. Aceştia au fondat în 1969 o organizaţie *City Walls Inc* (« Pereţii oraşului ») care furnizează machete, organizează întîlniri cu proprietari, acordă asistenţă tehnică şi care, pînă în prezent, are la activ peste 60 de « pereţi », dintre care 40 la New York. ■

La Buenos Aires, studioul de design al lui Guillermo Gonzáles şi Ronald Shakespear a realizat sistemul de identificare vizuală al municipalităţii (de la signaletica stradală la mobilierul urban — chioşcuri, fîntîni — grafica pe toate vehiculele municipalităţii şi pentru toate tipăriturile ei). S-a urmărit unificarea grafică şi dimensională, citirea imediată, soluţii nu numai plane şi frontale dar şi volumetrice, elementul « joc » fiind şi el prezent, de exemplu în semnalele pentru grădina zoologică. ■

În *Central Park*, în faţa noii aripi a lui *Metropolitan Museum of Art* din New York a fost instalată o sculptură din oţel inoxidabil în greutate de 2 tone, după un proiect de Jean Arp (1887—1966). ■

Pentru a marca a 25-a aniversare a *Chase Manhattan Bank* « s-a plantat » în Wall Street *un grup de patru arbori* în greutate de 25 de tone, o imensă sculptură din fibre de sticlă, aluminiu şi plastic, realizată de Jean Dubuffet. ■

Un oraş nou, în întregime consacrat creativităţii, se va putea « naşte » în Var, între Biot şi Mougin, la cîţiva kilometri de Cannes şi de Antibes, *Sophia Antipolis*, « oraş internaţional al înţelepciunii, ştiinţei şi tehnicilor ». Pe 140 ha vor fi ridicate centre de cercetare finanţate de diverşi mecenaţi: societăţi industriale, bănci, CNRS, şcoala naţională superioară de mine. Numeroase proiecte prevăd crearea unui centru dramatic, al unui institut al peisajului şi al unui muzeu al florei mediteraneene. Fundaţia « Formes et Muraux » din Lyon studiază amplasarea unor ateliere şi galerii de artizanat (ceramică, tapiserie, sticlărie, feronerie) şi crearea unui centru de cercetare pentru integrarea produselor artizanale în arhitectura contemporană. ■

MUZEE, EXPOZIŢII

Le Musée des Arts décoratifs a găzduit, între 9 martie — 14 mai, expoziţia « Echivocuri. Pictura franceză a secolului al XIX-lea ». Ea reuneşte tablouri celebre sau căzute în uitare, dar toate caracteristice societăţii burgheze a secolului XIX, pe care o ilustrează. Publicul va regăsi, cu sentimente echivoce, mirare sau amuzament, o pictură etalînd valori sociale desuete, descripţie a modei şi conjuncturii. Reculul de timp conferă desigur operelor trecutului o valoare sentimentală suplimentară, dar cînd aceasta domină, valorile picturale totuşi esenţiale riscă să fie definitiv compromise. Problema nu e de a trasa o panoramă exhaustivă a picturii franceze a secolului trecut după gustul nostru, ci de a o reconsidera cu optica secolului XX, încercînd să se arate numai operele exemplare ale unui salon imaginar pentru care subiectele sînt în general singurul argument. Operele sînt expuse pe teme: pictură academică, mitologie, istorie, portrete, viaţa mondenă etc. Expoziţia cuprinde 144 tablouri aparţinînd colecţiilor publice (dintre care o bună parte din muzeul Luxemburg). Se găsesc, printre cei 125 de artişti expuşi: Adler, Bastien-Lepage, Bandry, Cabanel, Delaroche, Delaunay, Flandrin, Gérôme, Hébert, Lecomte du Nouy, L.O. Merson, Ribot, Toulmouche confruntaţi cu Chassériau, Corot, Courbet, David, Delacroix, Géricault, Ingres, Millet, Monet, Rousseau. ■

Una din cele mai importante expoziţii la Muzeul de artă modernă din Stockholm se intitulează *Vizibil şi invizibil — noi perspective prin ştiinţă*, o selecţie care pune în evidenţă tehnici pictoriale care s-au dezvoltat în ultimele două decade şi sînt curent folosite în medicină, tehnică şi alte domenii ale ştiinţei.
« Determinarea prin imagine a unei mai bune înţelegeri a realităţii ce ne înconjoară poate fi considerată dominanta artei actuale. De aproape o sută de ani aparatul de fotografiat a multiplicat capacitatea noastră de a pătrunde în secretele mediului ambiant. Desigur, pictura şi fotografia ştiinţifică nu sînt identice. Totuşi picturile artiştilor şi a oamenilor de ştiinţă derivă dintr-o necesitate comună: o înţelegere mai complexă a lumii. Pictura ştiinţifică, expusă într-o galerie de artă, capătă o dimensiune suplimentară » — scrie Pontus Hulten în prefaţa catalogului.
O lume picturală nouă se dezvăluie dincolo de receptivitatea organelor umane de simţ. Macrocosmosul şi microcosmosul sînt comprimate sau extinse în picturi care desfid scala normală a timpului şi spaţiului, pătrunzîndu-se adînc în cosmos sau în interiorul nedezvăluit al fiinţei umane. Expoziţia este organizată, astfel, pentru a evidenţia aplicarea diferitelor tehnici pictoriale, ceea ce a determinat ctîeva grupuri distincte:
— picturi folosite în cercetarea ştiinţifică asupra structurii universului;
— picturi ale suprafeţei pămîntului de la mare distanţă, pentru a arăta fenomene geologice, resurse naturale şi efecte ale poluării;
— pictura computerelor — concretă expresie a interrelaţiilor în forma picturală ş.a.
Organizarea muzeală subliniază cadrul de propunere ştiinţifică, punînd în evidenţă, prin mijloace diverse de informaţie, date absolut necesare percepţiei acestei expoziţii ca demers artistic: spectrul sensibilităţii diverselor tehnici pictoriale, corelate cu posibilităţile de investigare euristică ale omului, relaţii între tehnica picturală şi specificul informaţiei ştiinţifice etc. Expoziţia demonstrează astfel raporturile fundamental noi între artă şi ştiinţă — ca şi schimburile care s-au produs între aceste domenii ale cunoaşterii. ■

National Gallery din Washington şi apoi, în luna mai, *Knoedler Gallery*, au prezentat o expoziţie « Impresioniştii şi postimpresioniştii din colecţiile din U.R.S.S. » (41 de picturi din muzeele sovietice). Sînt prezentate lucrări aparţinînd lui Matisse (7), Cézanne (5), Gauguin (7), trei semnate de Van Gogh, şase Picasso, cîte două de Monet, Renoir, Rousseau şi Derain şi una de Pissaro, Sisley, Braque, Vlaminck şi Léger. Catalogul reproduce în culori toate operele expuse şi conţine texte semnate de J. Carter Brown, director al Galeriei Naţionale şi John Richardson, vicepreşedinte la Knoedler Gallery. ■

La *Palatul Farnese* din *Roma* a fost deschisă expoziţia « *Peisajul în desenul european* ». Ea a oferit 157 de desene care provin de la Louvre, Şcoala de Arte Frumoase, Fundaţia Custotia precum şi de la muzeele din Lille, Bergues, Orléans, Rennes, Besançon. Constituită în jurul a 5 secţiuni (maeştri ai primei jumătăţi a secolului al XV-lea în diverse ţări; manierismul: călători şi influenţe, vederi topografice, desene de astrolabe recent achiziţionate de Louvre; umanismul: inspiraţie literară, descoperirea antichităţii, ruine din lumea fantastică; natură; tendinţele peisajului pînă la Blomaert), expoziţia reprezintă o investigare critică în istoria unui gen esenţial al picturii europene. ■

În cadrul acordului cultural franco-sovietic, la *Galeries Nationales du Grand Palais* din *Paris* a fost deschisă, timp de două luni (februarie-aprilie), o mare expoziţie cu tema *Marea tradiţie a sculpturii ruse în lemn* (artă veche şi artă modernă). Este a treia manifestare artistică la Grand Palais cu selecţii din muzeele sovietice. Prima, în 1967, a fost un *Panoramic asupra artei ruse de la sciţi pînă în zilele noastre*. Cea de a doua, în 1969, la Pavilion de Marsan, a însemnat şi cea mai completă prezenţă a *Artei Armeniei* peste hotare în deceniile de după război. Expoziţia recentă a cuprins sculptură laică şi religioasă, obiecte şi piese decorative — în general, arta unor maeştri anonimi din toate regiunile Uniunii Sovietice. Din catalogul prefaţat de prestigiosul istoric de artă Mihail Alpatov reproducem un detaliu dintr-un stup cioplit într-o singură bucată de lemn la începutul secolului 19 (aparţinînd azi Muzeului Marinei din Leningrad). ■

Prima din cele cîteva importante expoziţii găzduite anul acesta de *Musée Rodin* din Paris se numeşte *Sculptures de Peintres*.
Invitat să comenteze un bust în bronz semnat de un pictor, Rodin ar fi spus: « Un pictor care ştie să deseneze, ştie şi să sculpteze ». Fapt care nu l-a împiedicat să fie maliţios în faţa unei lucrări a lui Gauguin. Acum, selecţia de la Muzeul Rodin cuprinde, fireşte, lucrări de Gauguin, Daumier, Degas, Modigliani, Picasso, Matisse, Mirò — binecunoscuţi, de altfel, şi pentru sculptura lor, dar şi surprinzătoare realizări ale futuriştilor ita-

lieni, ale unor mari artişti ai secolului XX: Bonnard, Braque, de Chirico, Dali, Robert Delaunay, Derain, Max Ernst, Léger, Renoir. « *Cu excepţia, cîtorva incontestabili maeştri se poate*

observa că tocmai pictorii-sculptori au contribuit cel mai mult la eliberarea sculpturii de convenție și rutină» conchide Cécile Goldscheider în prefața catalogului. (În reproducere: La femmoiselle, de *Jacques Hérold.*) ■

La centenarul marelui peisagist fauve *Albert Marquet* — a cărui înrudire cu arta japoneză a fost deseori remarcată (astfel, în 1943 Matisse scria: « Cînd văd un Hokusai mă gîndesc la Marquet al nostru și invers. Nu înțeleg că este o imitație a lui Hokusai, ci o similitudine »), cotidianul nipon *Yomiuri Shimbua* a pregătit, cu concursul lui François Duaulte, o importantă retrospectivă la *Muzeul Seibu* din Tokio, pentru lunile septembrie și octombrie. Retrospectiva conține peste 100 de picturi, acuarele și desene. ■

Pentru 4 iulie 1976, a 200-a aniversare a constituirii S.U.A., este prevăzută inaugurarea unui *muzeu național al aerului și al spațiului.* Pe lîngă vestigii ale pionieratului aviației americane, vor fi expuse roci lunare, LEM-uri ale expedițiilor Apollo. ■

La *Niagara Falls* își va deschide porțile un nou muzeu consacrat în întregime ceramicii, *Corborundum Museum.* 9000 de ani de istorie a ceramicii vor fi evocați într-o vastă clădire (placată, desigur, cu ceramică) construită de arhitectul Gordon Bunschaft. Galeriilor li se adaugă o mică manufactură și un mic auditorium pentru conferințe și proiecții. William H. Wendell, președintele societății Corborundum, a declarat că accentul va fi pus pe evoluția paralelă a ceramicii și a omului din mileniul VIII î.e.n. pînă în zilele noastre. ■

La 17 mai, la *Galleria Nazionalle d'arte moderna* din *Roma* s-a deschis, sub înaltul patronaj al președintelui republicii, expoziția *Giorgio Morandi* (Bologna 1890—1964), artist care nu a mai fost prezentat în complexitatea lui la Roma. Expoziția cuprinde aproximativ 120 de picturi în ulei și acuarelă, de la un prim peisaj pictat în 1910 pînă la picturile din 1963—64, în care se relevă un nou și surprinzător aspect al acelei lungi meditații asupra picturii, căreia Morandi i-a dedicat toată viața. Între aceste

extreme, expoziția cuprinde unele opere din tinerețe (aproximativ 1914) apropiate de futurism, un grup de opere « metafizice » din 1918—19, o selecție reprezentativă din stilul matur de după 1921, cu tema predilectă a naturii statice, un grup de peisaje din 1940—43, opere de după război. Expoziția prezintă și un grup de desene și un corpus de 80 de acvaforte. ■

Galeria națională din Praga a prezentat, între 27 martie și 10 mai, expoziția « *Realismul rus 1850—1900* » (de la Fedotov la Serov). Cuprinzînd 150

de tablouri, acuarele și desene de 37 de artiști, expoziția arată evoluția picturii ruse în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, perioadă importantă în evoluția artei ruse în care, după experiențele precedente, determinate de tendințe clasice și romantice, se revine spre un realism dirijat de efortul de a reprezenta realitatea naturii și a vieții cotidiene. ■

În lunile aprilie și mai *Muzeul de artă modernă din New York* a găzduit expoziția *Charles Eames* — mobilă din colecția de design a muzeului, cuprinzînd 50 de obiecte, de la primul scaun realizat în 1940 pînă în prezent, ale « celui mai original designer american de mobilă după Duncan Phyte », cum se exprimă Arthur Drexler în catalogul expoziției.
În aceeași perioadă muzeul a prezentat o expoziție de desene împrumutate de muzeul olandez *Kröller-Muller* care cuprinde lucrări semnate de Van Gogh, Redon, Picasso, Gris, Léger, Mondrian, Van der Leck, Giacometti, Gonzales, Marini, Moore. ■

Fondation Maeght din *Saint Paul de Vence* a patronat în lunile aprilie-iunie o foarte cuprinzătoare expoziție *Sculpturi de Mirò* și *Ceramică de Mirò și Florence Artigas.* Lucrările sînt toate de dată recentă. Ele găsesc la Fundația Maeght un minunat spațiu de expunere, cele mai multe în aer liber. Sculptura actuală a lui Mirò e operă de montaj din piese extrem de diverse, ca funcție și formă, colorate viu în tonuri pure. Materialele sînt și ele dintre cele mai diferite: ceramică, piatră, fier, bronz, teracotă, lemn, scoici, elemente tehnice. Citām dintr-un interviu acordat Deanei Swanson și reluat în catalog:
— De ce astăzi vă preocupă atît de mult sculptura?
— E ușor de explicat. Sculptura mă interesează de la 19 ani. Gustul meu pentru sculptură însă a renăscut de cînd fac ceramică împreună cu Artigas. . . Pentru montaje nu colecționez în mod special obiecte. Lucrez din ce găsesc. Asamblez și pictez apoi obiectul rezultat. ■

RETROSPECTIVE

La *Paris,* între 31 mai și 23 septembrie, la *Musée des Arts Décoratifs, Pavillion de Marsan, Palais du Louvre* are loc o amplă expoziție consacrată aniversării a 45 de ani ai revistei *Domus,* cu tot ce justifică rolul cultural jucat de acest periodic în Italia și în lume. Animatorul revistei, de la înființarea ei, la Milano (1928), și pînă în prezent, este Gio Ponti. Organizatorii acestei expoziții sînt redactorii revistei. Parcursul ei va fi cronologic: 1928—40, înainte de război; 1940—45, războiul; 1945—55, după război; 1955—65, secolul XX în maturitatea lui; 1965—73—75, epoca noastră în plina ei desfășurare. Fiecare moment al parcursului este ilustrat de un număr de opere — documente în domeniul arhitecturii, designului, artei, care vor crea o ambianță omogenă, semnificativă a preocupărilor interne și internaționale ale revistei. Sînt expuse cele 522 de coperte ale revistei. Emisiuni muzicale vor exprima gusturile dominante ale epocilor respective. Un muzeu-miniatură al designului arată evoluția artei publicitare și metamorfoza structurală a unui număr de produse de consum fundamentale. Expoziția se termină printr-o panoramă de anticipație, anul 1975 în domeniul creației vizuale. Cu ajutorul unui selector electronic programat, spectatorii vor putea alege cartela perforată a articolului preferat, primind documentația (text și imagine) referitoare la acesta. ■

Cea mai mare retrospectivă *Jean Dubuffet* s-a deschis la 27 aprilie, la *Solomon Guggenheim Museum,* cu o durată de trei luni, cuprinzînd 300 de opere alese din principalele colecții internaționale. Atracția majoră va fi un spectacol de o oră intitulat *Coucou Bazar:* într-un decor din seria *Hourloupe,* 5 actori evoluează în 12 tablouri pe o muzică de Ilhan Mimaroglu, devenind mari compoziții picturale în mișcare. Ansamblul expoziției, la care a participat Blaise Gautier, directorul CNAC, va fi deschis apoi la Paris, la Grand Palais. ■

ACȚIUNI, EXPERIMENTE

Muzeul artelor decorative din *Praga* are, din 1970, un *Departament al fotografiei,* cu un fond de peste 20 000 imagini vechi, colecționate încă din primii ani ai secolului. În cadrul unei ambițioase acțiuni de reevaluare a unui gen — fotografia artistică — muzeul a deschis în această primăvară o expoziție monografică cu lucrări din perioada 1903—1935 ale celebrului fotograf de nuduri și portretist *Frantisék Drtikol.* Format la școala artistică a simbolismului münchenez, marcat de Jugendstil, Drtikol se stabilește la Praga, unde creează compoziții fotografice cu nuduri, compoziții cu nuduri și sculpturi abstracte (realizări proprii), portrete de mare finețe psihologică. În 1935 artistul renunță pe neașteptate și definitiv la fotografie pentru a se dedica picturii. ■

În 1972 au fost organizate în Polonia 36 « plein-air »-uri, simpozioane de creație — 8 cu participări ale artiștilor străini (astfel, la *Orońsko* au participat 30 de sculptori, dintre care 5 străini), 15 pe scară națională și 13 de interes local. Aproape 700 de persoane au luat parte la aceste manifestări diferite ca aspect și program. Un simpozion specializat, « Meseria », a fost organizat pe șantierul naval *Ustka,* avînd ca destinație experimente în domeniul materialelor sintetice. Tot la Ustka a avut loc un simpozion în legătură cu intervenția artelor plastice în mediul urban și protecția ambianței, legate de noul urbanism în această localitate de pe litoral. La *Lagow* artiștii au

contribuit la amenajarea unui teren de recreație; la *Osieki* întîlnirile dintre artiști și teoreticieni s-au referit la « știință și artă în protecția cîmpului de viziune al omului »; la *Olsztyn* s-a intenționat amenajarea artistică a itinerariului lui Copernic în Warmia și Mazuria (în il.).
Deoarece în multe cazuri durata mijlocie, de 3 săptămîni, a « plein-air »-urilor, nu permite finalizarea tuturor proiectelor, se preconizează, pentru anii următori, transformarea lor în case de lucru deschise tot timpul anului. ■

La *Muzeul istoric* din *Frankfurt pe Main,* copii în vîrstă de 4 pînă la 8 ani au libertatea de a se juca, în patru după-amieze ale săptămînii, într-un cadru special amenajat. Obiectivul acestei experiențe, condusă de pedagogi și plasticieni, este de a-i pune pe copii în situația ca, în contact cu păpușile folosite de părinți, bunici și străbunici, să comenteze felul lor de viață în familie și în mediul ambiant în care cresc. Doctorul Detlef Hoffman, directorul experimentului, își propune înființarea unei « galerii a copilului » cu o colecție de păpuși din toate epocile, cu următoarele secțiuni: locuința, mediul ambiant, transporturile, lumea muncii, istoria. ■

După *Documenta* (Kassel), mai multe muzee și galerii din R.F.G. orga-

nizează expoziții pe tema accepțiilor realismului. Se disting cele dedicate *Fotorealismului american* (Kunstverein-Stuttgart), *Artei realiste în zilele noastre* (Mit Kamera und Spritzpistole) de la Recklinghausen și marea expoziție itinerantă *Realität-Realismus-Realität* (Wuppertal, Hans am Waldsee, Berlin, Kiel, Bielefeld, Duisburg). Ultima expoziție realizează monografic trei tipuri de artă, parafrazînd tema generală: Realismus/Duchamp/ Realität, Realität/Warhol/ Realismus, Realität/Beuys/Realität. O veritabilă dezbatere a accepțiilor realismului și a structurii realității, însoțită de un catalog — ipoteză critică și obiect el însuși. ■

MISCELLANEA

Premiul pentru portret Paul Louis Weiller pe 1973 al Academiei de Arte Frumoase din Paris a fost decernat lui Dick Stapel, olandez, în vîrstă de 30 de ani. ■

Reînviind tradiția sa din secolul al XVIII-lea, Academia de Științe, Arte și Literatură din Dijon a instituit din 1971 un premiu anual. Academia a propus pentru 1973 următorul subiect: noțiunea actuală de operă de artă în pictură și sculptură. ■

Leona Cantor, mare colecționară californiană, a donat, pentru *County Museum* din *Los Angeles*, 11 sculpturi de Rodin, dintre care cea mai remarcabilă este «Minotaurul», creată în 1917, care nu a fost încă niciodată expusă. ■

Cu ocazia celei de-a 75-a aniversări a lui *Willem Sandberg*, la *Musée des Arts Décoratifs* a avut loc o expoziție consacrată acestuia. Eveline Schlumberger publică în «Connaissance des arts, 254» un substanțial interviu intitulat «*Sandberg — mon experience avec art*».
Între 1945—62, Sandberg a fost directorul celebrului *Staedelijk Museum* din Amsterdam. Acest veritabil deschizător de drumuri în conceperea muzeului ca loc în care se arată «tot ce este susceptibil să contribuie la expresia timpului nostru», trăiește într-o ambianță total lipsită de opere de artă, cu pereți albi și plante (cînd, în 1962, prietenii săi artiștii i-au dăruit cîte o lucrare — 90 de picturi, sculpturi, gravuri — cea mai afectuoasă și mai spontană expoziție — «colecția colecționaților», Sandberg a expus-o în cafeneaua-bibliotecă a muzeului și apoi a donat-o acestuia).
După ce, în 1937, a organizat pavilionul olandez la Expoziția internațională de la Paris, la propunerea de a fi consilier al muzeului Staedelijk, Sandberg a exclamat: «Eu într-un muzeu! Dar eu sînt un om liber! Mă vedeți ca un funcționar al artei?»
Extragem în continuare cîteva păreri ale lui: «Iubesc efemerul și nu iubesc colecțiile. A colecționa înseamnă să acumulezi mai mult decît ai nevoie. Oamenii care tapisează o cameră cu tablouri dau dovadă că nu le cunosc valoarea. Chinezii știu ce fac atunci cînd pun sub ochii lor doar un obiect». «Aș putea trăi perfect fără tablouri». Pionieratul lui în activitatea muzeală se bazează pe cîteva repere clare: «Un muzeu nu este un templu, este un obiect de folosință curentă»; muzeul de artă modernă îmbătrînește cel mai repede, fiindcă «trage în urma lui tot ceea ce e întotdeauna cel mai puțin digestibil: trecutul imediat»; funcția de descoperire este trecută înaintea celei de conservare, pentru el «arta trebuie să respire în stradă». A scos pînzelor lui Van Gogh ramele somptuoase înlocuindu-le cu baghete albe, a renunțat la simetria etalării, a introdus tehnica «punctelor forte» în expunere, ritmul expozițiilor era de aproximativ 50 pe an, a deschis muzeul pentru activități anexe: cinematecă, bibliotecă, atelier de expresie liberă pentru copii, concerte de muzică contemporană, a dezvoltat departamentul de informații, pentru detentă a deschis o cafenea confortabilă cu vederea spre o grădină cu sculpturi. Cel care a studiat psihologia la Viena cu Bücheler și Adler și istoria artei la Utrecht nu are încredere în cuvînt: de aceea, în cele 300 de cataloage pe care le-a conceput, text și tipografie, partea de text este redusă la minimum. Sandberg și-a început activitatea de grafician în anii războiului (erou al rezistenței olandeze, imprima acte false, «cea mai bună muncă a mea de tipograf»), semnînd Willem van den Bosh, cu o serie de fascicule «experimenta typographica».

Preferă materialele brute, hîrtiile grosiere. Cataloagele pe care le-a făcut erau toate ieftine («un lucru pe care îl detest: bibliofilia»).
Sandberg declară: «Nu citesc niciodată cărți despre artă. Istoricii de artă seamănă cu orbii. Ei se mulțumesc cu cuvintele fiindcă nu știu să vadă. Ei se interesează de trecut. Pe mine mă interesează viitorul». Pentru el, cea mai bună metodă de a forma publicul pentru arta contemporană este aducerea copiilor în muzeu. 22 de tineri artiști însoțeau de mai multe ori pe săptămînă grupele de copii. «Cînd copiii tac și se mulțumesc să privească, scopul este atins. Vorbesc de ei la prezent fiindcă nu au încetat niciodată să vină. Cei de la începuturile mele au acum vreo 30 de ani. Altădată îi aduceau părinții la muzeu, astăzi își aduc copiii ca să facă alte descoperiri».

Acțiunile lui au avut de întîmpinat rezistență. I s-a reproșat căutarea noutății cu orice preț, confundarea artei vii cu arta experimentală, renunțarea la alegere, hotărîrile dictatoriale (titluri din presa de atunci: «Luna Park», «Circ», «Sărbătoare populară», «Agenție de publicitate organizată»).

Dacă înainte de Sandberg muzeul avea 60 000 de vizitatori, după Sandberg muzeul are un public de 300 000 de vizitatori, a cărui medie de vîrstă este de 30 de ani. («M-au acuzat că atrag publicul prin toate mijloacele: unde este răul dacă ei vin?») Referitor la opțiunile sale — propulsarea în Europa a operelor lui Malevici, a grupului *Cobra* și la refuzurile sale (Nicolas de Staël, exemplul «artistului care se inspiră din pictură și nu din viață», Dali, care practică «epatarea burgheziei», suprarealiștii, care «aparțin mai curînd literaturii») Sandberg declară: «Dar sarcina artistului este oare să înfrumusețeze și să agrementeze existența? Sau să dea formă tuturor tendințelor pe care numai ei le presimt? Artiștii impun legea lor muzeologilor și nu invers».
Între 1964—1968 și-a asumat organizarea colecțiilor muzeului din Ierusalim. Este consilier la organizarea Centrului Beaubourg, membru al unor importante jurii (printre altele cel ce acordă la Amsterdam «premiul integrării culorii în spațiu»), este, împreună cu J.C. Jaffé, autorul cărții «Pionierii artei moderne» care începe cu Rauschenberg și sfîrșește cu Vuillard. Succesorul său la conducerea muzeului, Edy de Vilde, continuă, în noile condiții, dictate de artiștii de astăzi, opera lui Sandberg, primul care a înțeles să facă din muzeu «un mare atelier al prezentului». ■

SIMEZE

GILBERTE

BUCUREȘTI — AULA BIBLIOTECII CENTRALE UNIVERSITARE

Aprilie—mai

Nu sînt un entuziast al amatorismului în artă, de unde și reticențele mele, pline de circumspecție, ori de cîte ori aud vorbindu-se despre creația «naivilor». S-a uitat demult, sau se nesocotește din neștiință, că faimosul vameș Rousseau — cel ce prin exemplul său a dat, la începutul acestui secol, drept de cetate picturii naive — nu a fost propriu-zis un naiv, adică un artist care picta nu pur și simplu cu candoare (ceea ce e altceva!), ci cu candoarea *ignorantului*. Însuși faptul că există *școli* de pictură naivă (de altfel foarte onorabile, cum este cea iugoslavă), contrazice ideea inexistenței oricărei învățări și pregătiri. În artă, adevăratul naiv este o specie foarte rară, dovadă lipsa de calitate cu care se întrec nenumărații autori ai picturii de gang din toată lumea, sau care la noi alimentează cu fervoare zestrea atelierelor de rame. În virtutea tuturor acestor considerente, mai bine spus în ciuda lor, m-am hotărît să scriu despre Gilberte. Chiar și în cazul Gilberte, cuvîntul «naiv» sună impropriu. Acest personaj, care în ceasurile tîrzii ale maturității s-a apucat să picteze, nu are într-adevăr la bază nici un fel de cunoștințe profesionale. Printr-o întîmplare, o prietenă pictoriță — Simona Nistor — a îndemnat-o spre pictura pe sticlă. I-a înmuiat degetele în culoare și i-a arătat cum trebuie așternută.

La asta se reduce învățătura profesională a Gilbertei, care nu știe nici să deseneze, nici să picteze. Dar ce fel de «naivă» este Gilberte, care și-a petrecut o viață în mijlocul oamenilor de creație (scriitori, pictori, muzicieni, dansatori), care știe să cînte la pian și a dat odinioară concerte vocale? Această «ignorantă» în ale picturii nu este cîtuși de puțin ignorantă în ale compoziției, ale raporturilor tonale, ale măsurii, ale variațiilor de coloratură, ale exploziilor sonore, pe al căror exercițiu îl posedă — instinctiv, dar și cultivat—*mutatis mutandis*!

Expoziția deschisă de Gilberte în ultima zi a lui aprilie 1973, în sala Bibliotecii Centrale Universitare, s-a situat neîndoielnic sub semnul autenticității. S-a putut vedea o dată mai mult (dacă mai era nevoie) că în artă simțul compoziției, al culorii, al liniei, ține în primul rînd de niște date înnăscute care uneori, dar numai în anumite limite precise, pot salva, dacă nu chiar suplini, ignoranțele de meșteșug. Gilberte s-a dovedit o lirică, o pasionată a luminii și culorilor intense, profund muzicale, pe care s-a priceput să le organizeze, dînd ansamblului o coerență, așa precum visul are o coerență a sa, care îl distinge de realitate și, totodată, foarte adesea, îl confundă cu ea. «Visul e o lumină de noapte» spune Gilberte în cele cîteva rînduri care îi preced catalogul și în care își definește cu o laconică pertinență aventura spirituală. Există în ele o bună parte de adevăr și nu văd ce altă formulare succintă ar putea sugera atît de exact poetica acestei picturi pline de farmec și de infantilă candoare, unde nimic nu este mimat, ci totul retrăit, renăscut.

Să sperăm că Gilberte nu va învăța niciodată să picteze și că nu va voi să facă «progrese», rămînînd pentru totdeauna artistă, fără a deveni vreodată pictoriță. E unica garanție a unei arte care trăiește prin prospețimea atît de pură a unor sentimente nealterate de «savoir faire», și care se recomandă pe sine ca «un sistem de eliberare». **RADU BOGDAN**

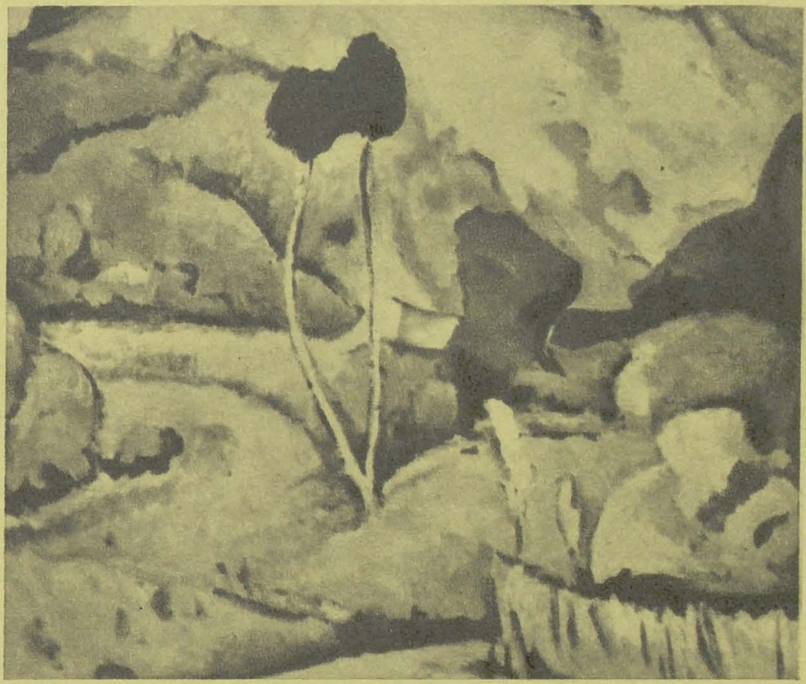
SABIN POPP

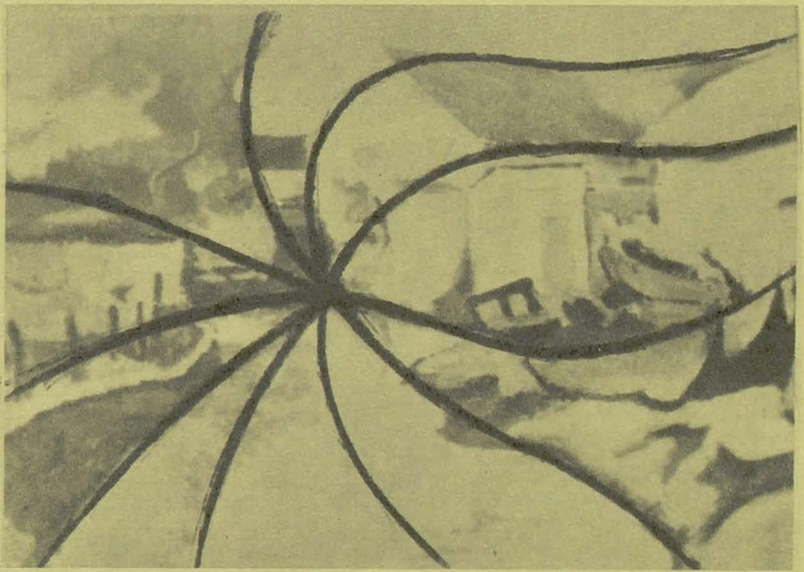
BUCUREŞTI—MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R. *Aprilie—mai*

La 14 aprilie 1973 s-a deschis în sălile Muzeului de Artă al R.S.R. din Bucureşti expoziţia retrospectivă a pictorului Sabin Popp. La vernisaj a luat cuvîntul criticul Aurel Broşteanu, care a reliefat trăsăturile ce particularizează creaţia lui Sabin Popp în contextul ultimei jumătăţi de veac. Ca un omagiu adus operei acestui pictor — încă insuficient pusă în valoare — Muzeul R. S. R. a organizat, în 24 aprilie, Colocviul Sabin Popp.
Cu acest prilej foşti colegi şi prieteni ai artisului, precum sculptorul Ion Jalea şi pictorul Adam Bălţatu, au evocat cu căldură personalitatea artistului ; a vorbit, de asemenea, criticul Ştefan Neniţescu, care i-a consacrat lui Sabin Popp de-a lungul anilor numeroase şi competente studii şi eseuri (ultimul, în revista *Arta* nr. 4—5 din 1971) şi al cărui volum dedicat pictorului e în curs de publicare. Revista *Arta* îşi propune să continue în paginile sale analiza critică a operei acestui artist de sinteză.

Mult aşteptată, retrospectiva pictorului Sabin Popp a fost pentru cea mai mare parte a vizitatorilor muzeului o revelaţie. Nici contemporanii artistului — care-i văzuseră doar lucrările expuse anual la Saloanele oficiale de acum o jumătate de veac — nici generaţiile mai tinere — cărora numele artistului le fusese semnalat de cîteva tablouri risipite prin muzee — nu şi-au putut da seama pînă acum de importanţa operei sale, de locul ocupat de artist în creaţia noastră dintre cele două războaie mondiale. Deşi i-a fost îngăduit să se bucure de rodul mîinilor sale un singur deceniu, viaţa curmîndu-i-se brusc la numai 32 ani, surprinzătoarea maturitate a picturilor (peste 200) şi a desenelor (peste 400) a făcut ca personalitatea lui Sabin Popp să se impună printre valorile certe ale artei noastre.

Retrospectiva a reunit o mare parte din opera artistului (aflată în patrimoniile muzeelor, în cabinetele de stampe sau în colecţii particulare),





circa 100 picturi și 100 desene și gravuri, a căror așezare cronologică a permis înțelegerea evoluției artistului. Începînd cu studii temeinice după model în cadrul Școlii de belle-arte din București, Sabin Popp își desăvîrșește învățătura în Italia. Sensibil la poezia luminii filtrate prin țesătura umbrelor, Sabin Popp alungă treptat din arta sa misterul întunericului, definindu-și în stilul ultimilor ani propria-i viziune — clară, calmă, echilibrată. Bucuria reținută dar adîncă a pictorului în fața lumii nu i-a cerut nici depășirea realului prin fantastic, nici deformări expresioniste, ci l-a dus, dimpotrivă, spre relevarea armoniei prin structura compoziției, rotund legată, prin linia unduioasă, încheind formele, prin acordul cromatic tonic dar discret. Acest lucru e vizibil mai cu seamă în peisaje sau naturi moarte, în care pictorul intervine, organizator, cel mai liber. Impresia de unitate deplină e dată de centrarea atenției într-un punct, de unde pornesc să se desfășoare în spațiu planuri, ca un evantai. Din cele mai liniștite priveliști sau din cele mai statice colțuri de interior se degajă totuși o anumită vioiciune, sugerată tocmai de curbele șerpuitoare ale acestor planuri, de ritmul alert al elementelor care le compun (pomi, bărci sau flori înșirate în perspectivă). Uneori punctul de origine al evantaiului se află pe o margine laterală a tabloului, de pildă în stînga, mai sus de mijloc în peisaje ca *Bărci la mal* (desen), *Fabrica din Cernavoda II* (ulei) sau *Case la margine de lac* (ulei), în dreapta sus, ca în *Margarete la fereastră* (ulei) sau jos în *Icoane și ortensii* (ulei), *Mama citind* (desen). Alteori acest ax e plasat chiar în centrul tabloului, în fundal, de unde avansează spre noi perdelele curbe ale arborilor *Grădina de tir* (ulei), lujerele plantelor sau faldurile năframelor, ale căror contururi se strîng mănunchi la gura ulcelelor *(Cicoare, Ciulini, Tufănica roz)*. Planurile curbate limitează și organizează astfel spațiul, creînd un cadru intim, ordonat.
Acest sistem propriu de expresie al artistului este uneori și mai puternic reliefat prin elemente de contrast, drepte rigide — un coș de fabrică, un penel etc.
Figurile umane apar în creația lui Sabin Popp puternice și liniștite, cu volume amintind relieful molcom al dealurilor, dar revelîndu-și spiritualitatea în privirea gravă. În demersul său către o simplitate monumentală, pictorul a găsit sprijinul tradiției în frescele ctitorilor și autoportretele meșterilor ultimei perioade a artei noastre feudale. Dacă portretele individuale sînt de obicei așezate în pagină frontal, simetric, grupările mai multor personaje ascultă de aceeași tendință de desfășurare în spațiu remarcată mai sus: cele trei țărănci surori, pe fundal de floarea soarelui, îndeplinesc o mișcare lină, pornind din primul plan, de la chipul fetei mici, și depărtîndu-se spre dreapta într-o curbă largă. De asemenea, în tripticul de familie al artistului, portretele, într-o nemișcată reculegere, se leagă prin cele două arcuri deschise, încrucișate între ele la joncțiunea voleurilor, alcătuite de capetele și de mîinile personajelor.

ADINA NANU

1. Pomi înfrățiți; 2. Peisaj; 3. Peisaj; 4. Natură moartă; 5. Rîpă la mare — Techirghiol

ALEXANDRU MOSCU

MUZEUL DE ARTĂ AL MUNICIPIULUI BUCUREȘTI « A. SIMU »

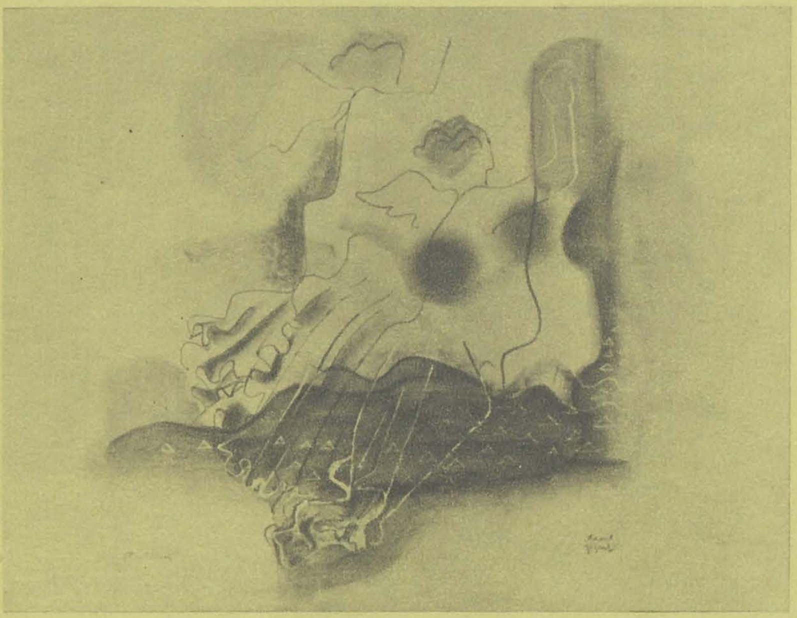
Mai—iunie

Arta lui Alexandru Moscu, făcută numai din înțelepciune și măsură, pare astăzi umbrită de îndrăznețele manifestări ale noilor generații, în atmosfera de afirmare, adesea ostentativă, a personalității.
Lipsindu-i facultatea prodigioasă de a transfigura realul, Moscu pare a copia umil natura și a nu inventa nimic. Docil în fața spectacolului, el nu intervine în ordinea lucrurilor, nu omite nici cel mai mic detaliu dintr-un peisaj, nici cel mai neînsemnat obiect dintr-un interior.
Respectul său pentru natură nu are însă nimic din excesivitatea iluzioniștilor. El acceptă sugestiile naturii doar în măsura în care poate obține edificiul calm și echilibrat al desenului sau picturii. Natura însăși este căutată în aspectele ei comune, netulburătoare. El nu opune vizibilului lumea interioară a vizionarului și imaginativului, nu deformează sub anxietatea și neliniștea spiritului, nu caută contrastele neliniștitoare ale orientării liniilor și formelor, nici opozițiile puternice ale umbrelor și luminilor volumelor, pentru a obține efecte dramatice. Totdeauna stăpîn asupra emoției și sigur asupra mîinii, Moscu nu caută nici raritatea sau singularitatea manieristă și nici nu exaltă formele pentru a nota o stare sufletească acută și trecătoare.
La Moscu adevărul literar și expresiv nu se contrazic. El face parte dintre acei artiști care nu au avut nevoie să renunțe la asemănare pentru a fi expresivi. Niciodată banal prin modul de a lua în stăpînire obiectul cu ajutorul liniaturii ferme și decise sau prin justețea tonurilor care evocă cu precizie spațiul, el obține un maximum de expresivitate, nu prin turmentarea formei, ci printr-o caligrafie cu un duct energic și hotărît, care urmărește analitic structura obiectului și articulația lui statică, anatomică. Moscu aparține familiei constructorilor pentru care unitatea și echilibrul arhitecturii sînt elementele esențiale ale frumuseții.
El nu are curajul unui Ingres de a indica disponibilitatea formelor pentru mișcare sau tendința lor spre un anumit dezechilibru vital.
De o extremă prudență, el ocolește arabescul deformant și mobil, urmărind planurile în stabilitatea lor prin succesiuni de hașuri care amintesc de arta gravorilor. Prin abreviațiuni și racursiuri simplificatoare, el sugerează îndeosebi efectele distanței, iar nu pe acelea ale mișcării, realizînd uneori, prin depășirea rutinei și virtuozității, admirabile sinteze în care formele cîștigă în amploare. Lucrînd lent și insistînd asupra motivului, el desenează și în pictură, prinzînd planurile în sistemele de hașuri ale pensulei și definind volumele mai ales prin nuanțele valorilor. Urmărind cu atenție forma, el nu renunță complet la seducția culorii, notînd cu multă delicatețe nuanțele tonurilor. O gamă întinsă de griuri face totdeauna insesizabilă tranziția între culorile extreme calde și reci cu efectele lor neliniștitoare. Sensibilitatea artistului este dublată de un spirit lucid care veghează neîncetat la menținerea măsurii și a bunului gust, în tratarea, de cele mai multe ori analitică, nerezumativă a naturii.
În peisaj Moscu este înclinat mai mult spre « obiectivitatea » impresioniștilor, fără a pierde sentimentul materiei prin invazia luminii. Urmărind însă, sub stăpînirea lirismului, mișcările largi ale planurilor terenului și gesturile elocvente ale crengilor copacilor, se apropie uneori de grandoarea peisagiștilor romantici de la 1830. Ca și aceștia, prin calitățile discreției și ale răbdării, el practică acea artă de a dispare din tablou. Sentimentul naturii la Moscu este cel anterior revoluției cubiste. Timpul și viteza nu și-au înscris încă efectele simplificatoare asupra formelor, căutate la un moment dat mai mult în esențialitatea și spiritul lor decît în aparența complexă și întîmplătoare. Peisajul lui Moscu invită la reverie; naturile statice, florile, evocă acea calmă și senină atmosferă a interiorului în care nu a pătruns încă neliniștea și febra unei vieți moderne trepidante.
Arta lui Moscu este rezultatul științei desenului și a unor răbdătoare experiențe tehnice, cîștigate încă din anii pregătirii în cîteva din cele mai exigente academii apusene. Îndeosebi în desen, tehnica reprezentării intră în hotarele artei și tinde să se confunde cu ea. Elemente naturale — dintre cele mai nesemnificative — sînt chemate la demnitatea artei prin inteligența transpunerii.
Mijlocul imitației a deservit scopul artei, dînd sens faimoasei și neînțelesei cugetări a lui Pascal, după care pictura este vanitatea de a admira prin imitație ceea ce nu este admirat în natură *.
Interpretarea discretă, dar meșteșugită, a naturii, produce în arta lui Moscu o calmă delectare. Este o artă reconfortantă și echilibrată. Lecția care se desprinde din ea este moderația și măsura.
Moscu a fost un timp profesor la Institutul de Arte plastice. Calitățile didactice pe care le dovedise cu generozitate în tinerețe au fost puse, la maturitate, în slujba cîtorva generații de studenți. Învățămîntul său s-a bazat pe principiul clar și solid al vechilor maeștri: a cîștiga o înaltă tehnică artistică sub pretextul de a copia natura.

GH. GHIȚESCU

* « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ». (Pensées)

1. Cafenea la Balcic, desen; 2. Intrare în oborul Buzăului, desen



AUREL ȘI ANA JIQUIDI

BUCUREȘTI—ATENEUL ROMÂN *Iunie*

Dacă succintele date biografice ale catalogului cuprind și cîteva erori, noua expoziție retrospectivă Aurel Jiquidi completează, în schimb, fericit cunoașterea acestui artist, protestatar prin înseși complexele firii sale, a cărui carieră, începînd cu desenele de la Roma, din cele trei luni petrecute acolo, și cele, după altele cinci la Paris, din 1920 — unele admirabile — acoperă de fapt întreaga evoluție a romantismului, de la Delacroix și Daumier, pînă la expresionism și Picasso. Este consecința logică a talentului său, dar nici eu, cu toate că îl știam încă din clasa IV-a primară, nu-l cunoșteam așa și este un merit incontestabil al expoziției că pune în evidență acest fenomen, destul de interesant ca să merite o analiză care aici nu poate fi decît o rapidă jalonare a problemei.

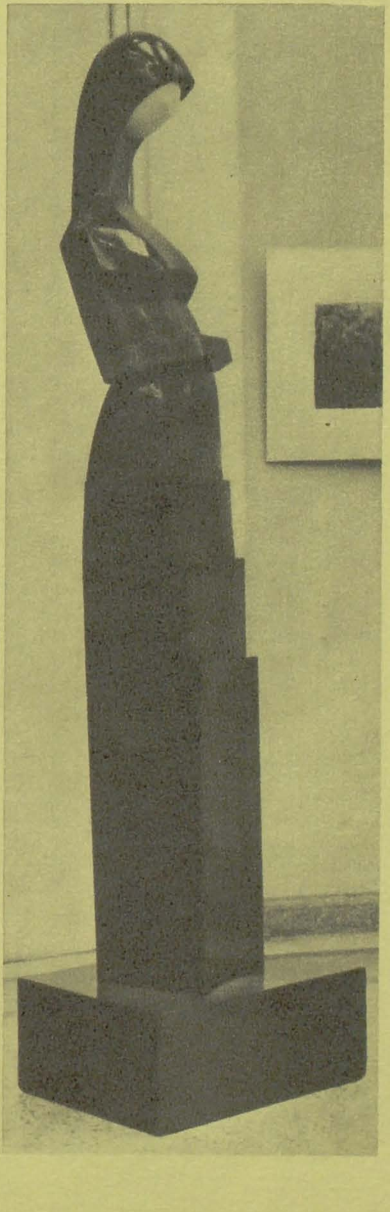
Caricatura nu l-a atras numai din pricina moștenirii paterne. După o copilărie frustrată, cînd, dincolo de caricatura naivă a tatălui, Aurel Jiquidi descoperă lumea, diferența și contrastul dintre ea și propria închipuire sau aspirație îl supără și el n-o iartă. Nu rîde, nici nu batjocorește, căci visează la Delacroix, marele Eugène este idolul său, dar se întristează că nu reușește să-i fie emul și mîhnirea lăuntrică și-o impune lumii. Este gestul esențialmente romantic. Realitatea este transpusă și, în noua ei haină de simbol, devine prilej de luptă. Este paradoxul sentimentului care urăște fiindcă a îndrăgit și, mulțumită acestei îndrăgostiri răsturnate, caricatura, întotdeauna romantică, cuprinde și cel puțin un dram de fantastic. Este afirmarea inversă a idealului, este cazul lui Gogol și al măgarului cîntăreț de la Chartres. Delacroix și Daumier sînt frați, luptători și contemplativi amîndoi, contemplînd același eroism, însă din puncte de vedere opuse. Iar militantă, tinde în mod firesc la ilustrație ca, la rîndul său, acest adjuvant literar s-o îndrumeze către generalitate. De aceea nu mai este individul. Acrimonia personală se răsfrînge asupra a tot ce-l înconjoară, căci se dorește decorator, dorește ceva mare, mai degrabă decorarea vieții decît a unei scene și nu-i este dat să decoreze decît o singură dată. Este restaurantul românesc la expoziția internațională de la Paris din 1937. Prezintă comisiei de organizare, din care făceam parte, la București, o machetă. Lucrarea o execută împreună cu soția. Este singura. Dar dorința de monumental continuă să-l consume și desenul-proiect din actuala expoziție stă chezășie că umbra lui Delacroix nu l-a părăsit niciodată. Totuși, ceea ce caricatura impune sau pune ca pecetie lumii, pe cît se maturizează și se adîncește pe atîta se transformă, căci vrea să transforme lumea și de aceea devine fantastic. Fantasticul și caricatura nu sînt într-un raport de coincidență a celor opuse, ci realitatea romantică a amîndurora, mărturia în amîndouă a aceleiași rîvne spre ceva superior și pornirea aceasta, contrazisă, capătă invariabil un caracter care explică aplecarea spre grotesc sau chiar, uneori, spre macabru. Este ceea ce se întîmplă la Grosz și la gotic, iar Jiquidi nu este nici el străin nici de unul nici de altul. Prin contrast cu acestea apare, ca o viziune în transparență și ducînd întreg acest univers, străvederea unui nou clasicism. Este o intimitate care se străduiește zadarnic să se apropie, este sentimentul îmbrățișării care mereu se lovește: caricaturalul romantic se curăță de sine pînă la abstract. Jiquidi are nevoie de toate tehnicile și formulele moderne și de aceea le încearcă, nu ca să imite și nici ca să asimileze, ci ca să transforme. Este aceeași voință de transformare a lumii, luptă în care adesea se simte învins și de aceea rupe ce a făcut, dar se simte nu mai puțin chemat și de aceea strînge grijuliu cele rupte, le pune împreună, le lipește, se caută din propriile disecții la care singur s-a supus, ca într-un fel de colaj de sine, psihologic, asemănător scriitorului pe care îl reprezintă, asaltat de tăieturi de ziare și îmbibat cu litere din care se străduiește să se reconstruiască. Experiență în care diferitele influențe, vizibile și de nerăstălmăcit, nu mai au de ce să fie pomenite. A le cita este în acest context echivalent cu a le șterge, explicîndu-le prin altceva decît abilitatea artistului dornic de travestiuri cu eleganțe de bal mascat, ca aceea care amintește atît de mult de Constantin Guys și este atît de curat Jiquidi, precum elementele de folclor autohton nu sînt la el decît suporturi ale aceleiași drame.

Și totuși o influență trebuie pomenită, căci fără ea Aurel Jiquidi nu s-ar fi dezvoltat pe toată linia astăzi vizibilă. Este influența soției sale, pe care și el a influențat-o.

Ana Jiquidi trăiește în basme, din ele și prin ele vede lumea, fie că o descoperă din avion sau citește hieroglifele unui peisaj, a cărui încifrare ea o descifrează printr-o nouă încifrare cromatică. Fiecare lucrare își are povestea ei de geneză. Și dacă la Aurel caricatura devine din ce în ce mai mult drum spre liniștea unei construcții de sine stătătoare, la Ana același romantism merge spre un cîntec care nu stăruie în peștera sau pădurea fermecată decît ca să găsească fantasticul în natură. Nu mai sînt revendicări, plutiri și amărăciuni, este numai nostalgie, ascuțișurile se fac mîngîietoare, cu amintiri și frînturi de vis care se povestesc cu buzele abia întredeschise. Aceleași tehnici capătă alt sens, cuvintele sînt cîteodată aceleași și chiar vocea seamănă, dar cele spuse diferă ca timbru. Și pentru că fondul omenesc nu mai este unul de protest, iar căutarea nu se îndreaptă spre viitor, ci este mai de grabă a unui trecut permanent, fiindcă atemporal, romantismul nu are aici nici o ieșire spre clasic, ci se învăluie în sine ca un vierme de mătase în somptuozitățile sale, cu un iz de magie înrudit glumei.

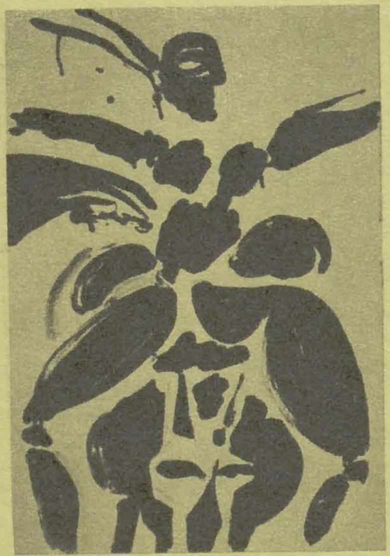
Chiar desenele care nu fac parte din seria poveștilor pentru copii, ci înfățișează străzi din orașe cunoscute, tind spre basm, iar scenele de intimitate subliniază despărțiri, poate tocmai contactele cu Aurel Jiquidi, față de a cărui manieră Ana mereu se apropie ca să se depărteze din nou, parcă unul împrospătînd prin ființa sa pe a celuilalt. Lumea nu este nici aici de fapt primită, dar nu este rîvnă de refacere a lumii altfel, ci înlocuire prin alta, de aceea decorativă. Trăsătură pe care spectatorul o bănuie mai puternic decît arătată, ceea ce iarăși readuce basmul, mereu completare, întocmai cum soția a fost în multe privințe călăuză și sprijin soțului. Ei merg mînă în mînă, pentru că sînt altfel și această deosebire îi duce la apropiere. Ei sînt și împreună și alături, deosebiți și asemănători, cum și în sălile circulare ale expoziției unul duce spre altul, așa cum unul ar chema pe celălalt, fiindcă are nevoie de el, fiecare din ei, ca să fie într-adevăr el. **ȘTEFAN I. NENIȚESCU**

1. AUREL JIQUIDI: Proiect de frescă, 1936, stabilo, dermatograf și creion
2. ANA JIQUIDI: Lampadar, 1930, lemn



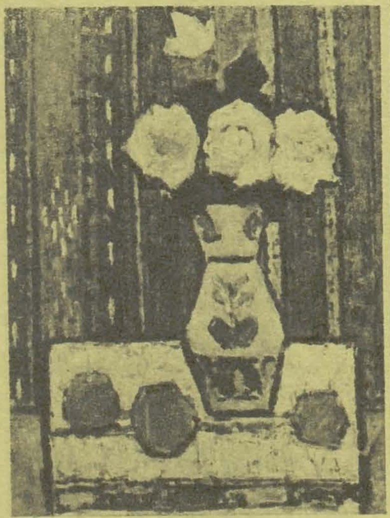
IONESCU SIN

Aula Bibliotecii Centrale Universitare. Aprilie. A 13-a expoziţie personală. Pictură.



TONI AVRAM

Galateea. Aprilie-mai. A doua expoziţie personală. Grafică.



GABRIELA FLORESCU

Sibiu. Sirius. Mai. A cincea expoziţie personală. Pictură.

LIA COTT

Arad. Sala « Alfa ». Aprilie-mai. A treia expoziţie personală. Grafică.

EXPOZIŢIE DE GRUP

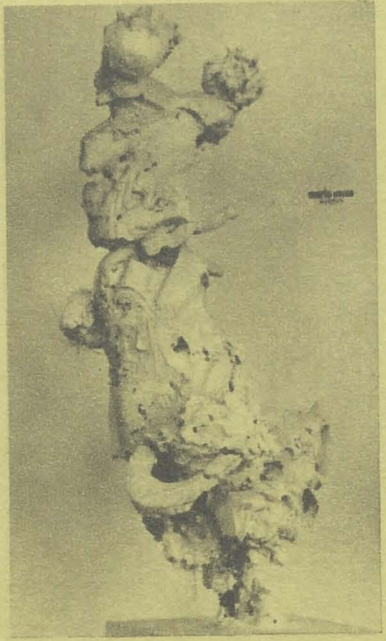
Lucian Cioată, Gheorghe Pantelie, Ion Pantelie. Amfora. Aprilie-mai. Pictură.

ILIE SCHÖN

Sala Muzeului de Istorie a Partidului Comunist, a mişcării revoluţionare şi democratice din România. Aprilie. Grafică militantă.

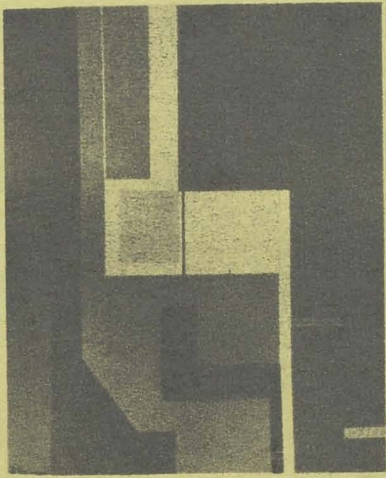
SALONUL DE GRAFICĂ AL CENACLULUI BUZĂU AL U.A.P.

Buzău. Sălile Palatului Municipal. Aprilie-Mai.



EXPOZIŢIE DE GRUP

Maria Cocea (sculptură), Teodor Moraru (pictură), George Leolea (gravură). Apollo. Aprilie-mai.

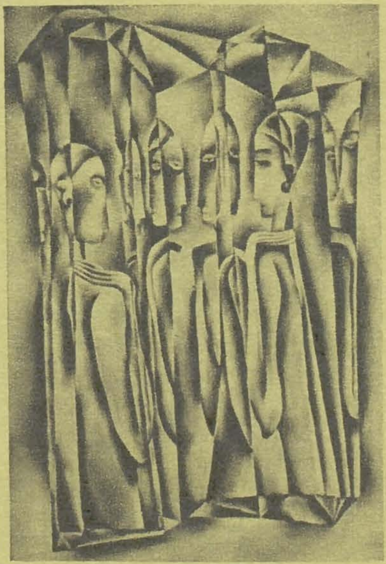


GRIGORE ZINCOVSCHI

Braşov. Sala Victoria. Aprilie-mai. A 11-a expoziţie personală. Pictură, grafică.

GHEORGHE OLARIU

Tg. Mureş. Holul Institutului de teatru « Szentgyörgyi Istvan ». Martie-aprilie. A patra expoziţie personală. Pictură.



DAN HATMANU

Iaşi. Galeria Fondului Plastic. Aprilie. A şasea expoziţie personală. Pictură.

Muzeul și arta contemporană

Discuția despre un muzeu al artei românești contemporane este de mult deschisă. Reactivarea ei, în forma unui simpozion — organizat de biroul secțiunii de critică a U.A.P. — se produce sub imboldul unei urgențe culturale: operele ce se ivesc abundent în cîmpul artei, natura și calitatea lor, se cer realizate pe plan social, asimilate în conștiință. Este, așadar, necesar să ne întrebăm: de ce nu avem încă un muzeu de artă contemporană sau, mai exact, de ce această artă nu și-a găsit o adecvată reprezentare în muzeu? Pentru că de răspunsul la această întrebare depind — în cel mai înalt grad — și soluțiile problemei. Oricum, viața aduce la ordinea zilei această problemă, care este o problemă a culturii noastre naționale. Și, datori sîntem, cred, să sprijinim inițiativele (de pildă, aceea a muzeului de artă al municipiului București « A. Simu » — neîncurajată din păcate), să fructificăm experiențele pozitive (expoziția de la muzeul Republicii « 25 de ani de artă românească », sau expoziția de la Galați — « Artistul contemporan și universul său ») pentru a realiza acum, în actualele condiții, o imagine coerentă, dătătoare de seamă a artei românești contemporane. Iar colocviul acesta îl privim ca pe o contribuție la stabilirea premizelor teoretice ale funcționării unui muzeu dinamic — cîmp de testare socială și de cercetare critică a naturii și valorilor creației actuale*.

A.M.

Vasile Drăguț

De fapt, dacă ar fi să găsesc un titlu la intervenția mea, acest titlu ar trebui să fie mai degrabă « Muzeografia contemporană și consecințele ei pentru un muzeu al artei contemporane ». Și spun că titlul ar putea fi mai degrabă acesta pentru că, de fapt, atunci cînd discutăm despre muzeul de artă contemporană, nu putem să ignorăm faptul, fundamental pentru cultura epocii noastre, că noțiunea de « muzeu » însăși s-a modificat de-a lungul timpului și că muzeul de astăzi este departe de a mai fi muzeul de acum un secol, sau de acum cîteva decenii, cînd încă se mai credea că în muzeu trebuie să acceadă numai valorile neapărat consacrate, că muzeul este un loc al valorilor stabile, de necontestat, că muzeul, în definitiv, este locul în care trebuie să-și găsească un spațiu pe simeză numai valorile care nu vor putea fi niciodată clintite.

Ei bine, în ultimii ani, mai ales în ultimul deceniu, principiile muzeului imobilizat în lumea valorilor stabile, principiile muzeului tezaur închis au fost abandonate unul cîte unul. Muzeul modern, indiferent care este patrimoniul său, nu mai este un templu al prafului liniștit, al simezelor care nu se mai schimbă decît atunci cînd sînt necesare reparații capitale la clădirea respectivă. Muzeul modern este prin definiție una dintre cele mai dinamice instituții culturale ale epocii.

Semnalam cîndva că e paradoxal că secolul nostru, care a debutat cu manifestul futurist al lui Marinetti, manifest care reclama distrugerea muzeelor, tocmai acest secol este martorul unei revoluții a muzeelor și, dintre toate instituțiile de cultură tradiționale, tocmai muzeul se arată a fi cea mai dinamică. Nu teatrul, nici chiar tînărul cinematograf, care, abia constituit ca artă și ca instituție de cultură, este mult mai conservator în formele sale de manifestare, ci muzeul, care cu fiecare an care trece se dovedește a fi foarte suplu în manifestările sale, foarte suplu în comunicarea cu publicul, mereu preocupat să angajeze cercuri cît mai largi în colocviul privind valorile în devenire. Muzeul se transformă dintr-un trezorier de valori absolute într-un comentator al valorilor, cu scopul mărturisit de a transforma procesul etalonării acestora într-o activitate cu adevărat publică.

Este demn de subliniat faptul că la scara mondială numărul vizitatorilor de muzee este în continuă creștere, și am asistat în ultima vreme la o situație care cu ani în urmă ar fi părut de necrezut: multe muzee au devenit producătoare de fonduri.

Dacă ținem seama de întreaga modificare produsă la scară mondială și în toate categoriile de manifestare ale muzeografiei, vom înțelege de ce categoria muzeelor de artă trebuie să fie prin excelență mobilă, obligată să reevalueze de la zi la zi concepția de expunere, concepția de comunicare cu publicul. Dacă în alte domenii, de pildă în etnografie sau istorie, transformările muzeografice nu se produc prea des (dimpotrivă, acumulările sînt cîteodată destul de lente — mă gîndesc mai ales la patrimoniul arheologic), în domeniul artei contemporane știm prea bine că modificările de poziție sînt destul rapide, conflictul de idei apare cîteodată foarte dramatic, și fiecare an aduce cîte ceva în plus sau chiar în cadrul fiecărui an înregistrăm mai multe momente semnificative, fie că ele sînt legate de apariția unui nou manifest, fie de apariția unor artiști care au ceva original de spus, ceva nou de adăugat.

Cred că din momentul în care în viața noastră culturală se va ajunge la un acord că muzeul este un asemenea mod de dialogare cu publicul, că muzeul de artă contemporană nu este neapărat o instituție de consacrare, ci, în primul rînd, una de comandare a formelor artistice, o serie de rezerve care s-au manifestat ar putea fi depășite.

Muzeul de artă contemporană, așa cum există în foarte multe locuri, așa cum ni-l dorim aci la București, trebuie să fie o adevărată tribună a ideilor, care să comenteze, să prezinte în mod nuanțat fenomenul artistic din țara noastră, fără temerea de a se dezice la un moment dat de o valoare propusă recunoașterii, fără temerea de a face cale întoarsă în reconsiderarea unor fenomene.

Pentru că, repet, muzeul contemporan nu mai este un simplu catalog de valori consacrate. Muzeul contemporan are evident nevoie de un patrimoniu propriu. Dar muzeul contemporan trebuie să stabilească un asemenea mod de colaborare cu artiștii, încît practic tot ceea ce se află în ateliere să fie material folosibil, utilizabil, în expozițiile cu caracter demonstrativ, în expozițiile care în mod programatic urmează să prezinte o poziție artistică, un artist, o tendință, să comenteze un succes sau, dimpotrivă, să comenteze o nereușită artistică; pentru că alt element care este caracteristic muzeografiei contemporane este și acela de a prezenta nu numai reușitele, ci și nereușitele; și știm bine ce eficiență a avut, la un moment dat, pentru arta decorativă și arta industrială în general, din cîteva țări europene, organizarea unor mari expoziții de kitsch-uri.

Și, de fapt, referindu-mă la expoziții, ar trebui să mai spun că pentru muzeul contemporan modalitatea de comunicare nu mai este aceea a expoziției permanente — cum se numește în limbaj obișnuit muzeografic — ci al expoziției periodice, al expoziției care se modifică chiar înlăuntrul ei prin înlocuirea la intervale date a unora dintre lucrări, prin modificarea chiar a unora dintre săli sau a unor simeze.

Cunoscută fiind această dinamică a muzeului de artă contemporană, nimeni nu va putea spune la un moment dat că nu simte nevoia să se întoarcă în muzeu pentru că l-a mai văzut! Publicul va trebui să se obișnuiască în timp cu ideea că un muzeu nu poate fi niciodată « văzut », că este necesar ca el să fie vizitat în permanență, tocmai pentru a urmări mutațiile operate în cadrul fenomenului artistic, tocmai pentru a intra în dialogul pe care muzeul îl stabilește cu viața artistică a societății date.

Hotărît lucru, cultura noastră are nevoie de un muzeu de artă contemporană și are dreptul să aibă un muzeu de artă contemporană, tocmai pentru a se putea privi pe sine în oglinda criticii, are nevoie de acest muzeu și are dreptul să-l pretindă tocmai pentru că la ora actuală Bucureștiul este văduvit de tipul cel mai dinamic de instituție de cultură caracteristică vremii noastre.

Revin la paradoxul amintit adineaori: muzeul, departe de a mai fi un trezorier prăfuit, acel trezorier de care se temeau la un moment dat iubitorii de progres, este el însuși un constructor al progresului artistic și are posibilitatea să stimuleze, să dinamizeze expozițiile creatorilor, să-i invite la o mai ascuțită veghe asupra mijloacelor de expresie. Cred că atunci cînd problemele pe care noi

---

* Publicăm extrase din comunicări.

le discutăm aci — și sînt convins că într-un fel sau altul, indiferent că vorbele vor fi altele, toți sîntem în consensul necesității muzeului de artă contemporană în București — cred că în momentul în care acest muzeu va deveni o realitate, abia de atunci multe dintre problemele pe care ni le-am pus aci, în această sală a Uniunii Artiștilor Plastici, vor începe să-și găsească un răspuns.

Aurel Broșteanu

Titlul tematicii colocviului echivalează doi termeni care pînă nu de mult erau susceptibili de a fi puși doar într-o relație de adversitate: « arta contemporană » pe de o parte, « muzeu » pe de alta. Într-o concepție mai veche a muzeului, se opunea echivalării incompatibilitatea dintre caracterul instituționalizat al acestuia și aspectul de proces în curs, neomologat, incert ca perspective, al fenomenului artistic contemporan. Schimbarea s-a produs relativ de curînd. Cu patru decenii în urmă, la Luvru, bunăoară, Van Gogh sau Cézanne erau reprezentați doar cu cîte una sau două lucrări. Aflați pe atunci dincoace de muzeu, se văd azi proiectați dincolo de el. Dl. de Vilde, directorul muzeului Staedelijk din Amsterdam, declara, cu doi ani în urmă, criticului de artă Anca Arghir: « Încerc să scap de balastul care-mi ocupă sălile. Balast de lux: Van Gogh, Cézanne. Mă împiedică să realizez tipul de muzeu de artă contemporană, care, evident, trebuie să fie un muzeu elastic, fără încetare împrospătat, mereu contemporan ». În concepția d-lui de Vilde, muzeul de artă contemporană este: « locul unde pulsul publicului înregistrează ritmul vital al creatorului, care e ritmul epocii și care îl captivează pe privitor — în măsura în care îl provoacă să-și descopere propria sensibilitate, să se cunoască într-un fel surprinzător ». În acord cu această concepție, doar momentele de artă încă incomplet asimilate de public par d-sale îndreptățite să figureze într-un muzeu de artă contemporană, celelalte devenind, pe măsura asimilării lor, obiectul unui alt muzeu, cu profil de istorie a artei. Concepția astfel schițată a muzeului de artă contemporană întîlnește cotitura produsă în zilele noastre în concepția despre rolul muzeului îndeobște, indiferent de profil, ca urmare a accesului la cultură a unor mase tot mai mari de oameni. Ea promovează pe primul plan funcția educativă a muzeului, spre deosebire de trecut, cînd accentul era pus pe strîngerea, conservarea și cercetarea de documente. Folosind formula prin care îi rezumă semnificația autorii articolului « Tradiție și progres: revoluția muzeologică » (Museum nr. 2/1970-1971) — vom spune: « După ce au fost mauzolee ale evenimentelor trecute, muzeele devin teatrul unor evenimente prezente ». Dar ce alte muzee, în afara celor cu profil de istorie contemporană ori de ilustrare a progresului tehnico-științific propriu zilelor noastre, ar putea justifica mai bine definiția de « teatru al unor evenimente prezente » decît muzeul de artă contemporană? Ba, chiar mai bine decît acelea, fiindcă nu doar pe planul evenimentelor, ci pe acela al conștiinței despre evenimente, ca un adevărat teatru al lor! Iată platforma pe care arta contemporană se întîlnește cu muzeul — el însuși devenit contemporan, prin mutația determinată de mersul înainte al societății.

Este bine cunoscută importanța pe care societatea noastră, în ansamblul proceselor constructive în care este angajată, o atribuie activității de modelare a conștiințelor prin intermediul educației și culturii, în sensul tot mai adîncii penetrații a valorilor promovate de ea. Văd muzeul de artă contemporană ca locul în mod eminent apt să păstreze balanța justă între contemporaneitatea mesajului și cea a limbajului, controlînd astfel dinăuntru, din imanența actului creator, tot mai strînsa lor adecvare, ca locul apt să asigure, în aceleași condiții, în cadrul procesului de comunicare, o justă relație intersubiectivă între polul creației și cel al receptării, fără sacrificarea bogăției și autenticității subiectivității creatoare; în sfîrșit, ca locul apt să contribuie la educarea sensibilității vizuale a receptorului de artă, fără de care nu poate fi vorba decît de o falsă receptare, și, concomitent, prin intermediul ei, la educarea sensibilității lui morale în acord cu gama valorilor proprii societății noastre, fără de care nu poate fi vorba decît de o receptare nesemnificativă.

Întrezăresc o obiecție posibilă cu privire la proiectul de muzeu pe care l-am schițat: aceea că ar crea un paralelism cu viața expozițională curentă. Obiecția este specioasă. Nici una din funcțiile pe care proiectul le are în vedere nu ar fi asigurată în condițiile de nestatornicie ale vieții expoziționale. Apoi, muzeul, prin sinteza pe care o operează, depășește simpla adițiune a unor valori de artă, evidențiind într-un conspect cuprinzător semnificațiile ce se pot desprinde din interrelația lor, direcția și sensul momentului creator contemporan în artă. El încorporează oarecum conștiința critică a acestuia, și, astfel, își asumă o personalitate care lipsește expozițiilor obișnuite.

Distanțat deopotrivă de fluxul haotic al vieții expoziționale și de încremenirea impersonală a muzeului de tip tradițional, muzeul de artă contemporană, ca paradigmă a artei în curs de a se face, își află o neașteptată analogie în colecțiile pe care le-au alcătuit la noi, între cele două războaie, amatori de artă receptivi pînă la pasiune față de fenomenul artistic, ce-și făcuseră un punct de onoare din a aduna cu discernămînt ceea ce era mai reprezentativ în producția artistică a timpului, pe care astfel o stimulau și susțineau, omologînd prin alegerea lor valoarea noului în artă și devansînd astfel, printr-o luare de cunoștință anticipatoare, imaginea pe care viitorul avea să și-o facă despre fizionomia și dinamica momentului artistic contemporan cu ei. Colecția vădea un pronunțat caracter prospectiv, de scrutare a viitorului prin operele prezentului. Ea însăși devenea o operă de artă, purtînd pecetea personalității creatorului ei. Și, ca orice operă de artă, colecția interpreta personal realitatea, îmbinînd într-o sinteză superioară, de nescindat, două laturi ideal distincte: latura critică și latura creatoare. Cu alte cuvinte, ea construia și critica în același timp chipul artei contemporane — devenea conștiința ei critică.

Ștefan Nenițescu

« Muzeu viu ». Aș dori dintîi să clarificăm aceste două noțiuni. « Muzeu » nu înseamnă atelier. Nu este în prim rînd informativ. Se văd lucruri exemplare, modele. Într-un număr recent al *Contemporanului* am citit un titlu pe toată pagina: *Cultură este folosirea materialului de cultură*. Aceasta este adevărat, dar nu clarifică nici ce este cultură și nici ce este folosirea materialului. Plec de aci ca să vorbesc la expoziția Petrașcu; deci voi face operă de cultură. Pictura lui Petrașcu nu este decît material? Nu prea înțeleg!

A nu face această deosebire, înseamnă tocmai ceea ce este un muzeu. Dl. Drăguț a dat ca exemplu pe cel din Leyden. Faptul că aduce atîția bani, dar nu muzeul propriu-zis, ci cei care vizitează Olanda, este comparabil cu al călătorilor care vin în România și cheltuiesc pretutindeni, vizitînd și mînăstirile. Cultură înseamnă nivel cultural. Deci bineînțeles și folosirea materialului, prin punerea în contact a publicului cu obiecte care au un caracter superior. Și spunînd « superior » am făcut o alegere. Nu este vorba să văd ceea ce se petrece în orice atelier, ci doar ceea ce este mai bun. În timpul războiului se constatase că gustul poporului englez față de arta plastică scade. Publicul nu avea posibilitatea să viziteze decît sălile de vînzare, cele două mari săli unde se vindeau tablouri vechi și noi, manuscrise, desene etc. Varietatea este însuși momentul cultural, dar mai mult cea aleasă decît varietatea întîmplătoare. Dacă arăt unui public numai artă modernă, nu l-am cultivat. Trebuie să am un muzeu de artă complet, și alături altul.

Ce au făcut englezii?

Ca să mențină nivelul cultural, au hotărît ca, în holul ei, să expună un tablou din tezaurul Galeriei Naționale. Acolo am putut vedea, în toiul războiului, faimoasele « Umbrele » ale lui Renoir, iar altă dată cel mai frumos tablou al lui Gainsborough. Nu se plătea nimic la intrare; se întorcea roata și marca numărul de vizitatori. Dacă era mai nou, tabloul era expus mai multă vreme. S-a făcut același lucru și pentru muzică. Soldații care mîncau la restaurant, aveau un ceas liber, și era un concert gratuit în sala de alături, le arătau modele și era ceva viu.

Pentru un muzeu de artă modernă ca și pentru oricare altul este necesar ca biblioteca muzeului să fie frecventabilă, deschisă și la îndemîna fiecăruia.

Un tablou, o operă de artă, nu începe să lucreze cultural decît cînd este înțeleasă. A vedea, o singură dată, un tablou sau o sculptură, înseamnă a nu vedea aproape nimic. Va lua doar ochii — cum zice o expresie foarte populară.

O mai îndelungată vedere trebuie și condusă. Oricare critic știe că unul din lucrurile cele mai importante este a citi într-o lucrare intențiile artistului și a face o comparație între intențiile, privite ca un fel de absolut, și realizarea lor. Dacă un artist și-a realizat complet intențiile, sîntem în fața unei capodopere. Dacă un artist și-a realizat intenția imperfect, vom avea faimoasa distincție fond și formă — una din erorile fundamentale în

concepția artistică și filosofică de pretutindeni. Toate ne sînt dintîi formă, pe urmă vedem intențiile, vedem fondul prin formă. Trebuie să am o înțelegere a formei care nu poate fi despărțită de fond; iar ca să se vadă intenția unei opere de artă este bine a-i ști geneza. În fața unei opere de artă, orice cunoscător citește această geneză, cu un fel de vrăjitorie, însă dacă are mai multă experiență și știind lucrul, este mult mai ușor. Cunoașteți tabloul lui Rembrandt « Homer ». Este la Haga, într-un muzeu, care nu e mort deloc. Știu oameni care vin o dată pe săptămînă din alte orașe și au o plăcere anumită să vadă și să revadă cutare sau cutare tablou. Ei bine, cel al bustului lui Homer, după un ghips pe care Rembrandt și-l procurase din Italia, are o poveste a lui. În muzeul de la Stockholm este un desen care îl arată pe Titus, fiul lui Rembrandt, în fața bustului și desenîndu-l. Este primul studiu. Știind acest lucru, tabloul devine mai emoționant, mai ușor de înțeles din punct de vedere artistic, capătă — ceea ce predecesorul meu, dl. Drăguț, dorea — o deosebită intensitate, aceea a intimității dintre opera de artă și spectator. În fața artei moderne ne întîlnim cu o mai mare greutate. Cu toată fobia dintre arta veche — zice-se veche — și arta nouă — zice-se nouă — arta modernă nu este ceva care începe azi. Ea presupune toată cealaltă artă, dacă este valoroasă. Dacă este pur și simplu un lucru de modă, atunci este ceva ce trece la imprimeuri, cum a făcut Matisse cîteva foarte frumoase, fără a-le transpune în pictura sa. Este o mare deosebire între acest decorativ și ceea ce se numește artă, fie ea pentru muzeu sau nu; de lucrul acesta este de ținut seama, tocmai ca să se poată face un muzeu de artă modernă.

Nu modernă, căci este vorba de unul de artă contemporană. « Contemporan » ce este? Eu însumi și fiecare dintre noi sîntem o plămadă de diverse timpuri. Un critic de artă, aproape vizavi de mine în acest moment, îmi spunea o dată: — Sînt artiști care fac numai citate în opera lor!

Dacă s-ar pune între ghilimele, aș fi de acord, nu cînd se dau drept creație. Trebuie evitat citatul. Arta contemporană nu poate să aibă un interes real decît atunci cînd este o creație. Dacă nu este o creație ci este un citat, mă duc la original. Nu-mi plac citatele, mai ales că de obicei se citează fals. Pentru un om de cultură nu, — una din primele legi cînd citește o carte și găsește un citat este să consulte cartea din care se citează. Pot să fie erori tipografice. Într-unul din primele mele articole scriam despre un ins că are un « gen » liric, și tiparul a dat « geniu liric »! Cine va citi cronica va spune că Nenițescu în momentul cutare a spus despre pictorul cutare că e genial! Greșeala de tipar, așa rămîne; citatul dintr-o carte poate fi controlat. Trebuie să ținem seama și că arta nu se depășește. Arta grecească e depășită? Aș vrea să știu cum! O operă de artă are identitatea ei fixă. Nu este operă de artă fără fixare. A introduce în artă un dinamism străin înseamnă a renunța la artă. Atrag atenția asupra unei erori care ar fi foarte gravă, aceea de a se introduce într-un muzeu lucruri de moment. Ele sînt pentru reviste, pentru expozițiile trecătoare. Dl. Drăguț a pomenit și de un muzeu de ciurucuri! Există de multă vreme unul de falsuri, pentru că e bine ca un specialist să studieze și această meserie, ca să poată mai ușor detecta originalele. Dar într-un muzeu trebuie să nu intre ciurucurile.

Într-un muzeu, indiferent dacă vechi sau nou, indiferent dacă modern sau contemporan, trebuie să intre opere de artă, chiar dacă sînt încă discutate. Este posibil să se discute, dar să nu fie citate, nu lucruri indiferente, nu atelier. Exact cum un scriitor nu-și publică toate încercările, ci doar lucrări pe care cel puțin le crede realizate. Totuși, pentru că interesează geneza, un muzeu trebuie să mai facă ceva. Cînd se cumpără o operă de artă, dacă muzeul nu-și procură și lucrările pregătitoare, nu este destul. Pentru un muzeu viu, adică un muzeu care să poată fi cultură și material viu pentru cultură, este necesar să aibă cel puțin fotografii după acelea, pentru ca omul de știință, criticul sau amatorul, să poată vedea pe cît posibil toată geneza lucrării. Am atras atenția asupra unor probleme. Trebuie pe cît posibil să le adîncim și la sfîrșit să facem un fel de rezumat, ca o propunere a noastră. Ar fi lucrul cel mai nimerit, folositor pentru toată lumea.

Dan Hăulică

Nu cred că ne-am adunat în seara aceasta pentru a discuta proiectul unui ipotetic — și, aș spune, mai mult sau mai puțin utopic — muzeu de artă contemporană. Pentru că problema care se pune și pe care a pus-o Biroul secției de critică, anunțînd o astfel de dezbatere, nu era pur și simplu de a proiecta împreună statutul unui asemenea muzeu, ci de a gîndi muzeul ca o dimensiune profundă a întregii noastre arte contemporane.

În sensul acesta cred că trebuie să ne gîndim împreună la muzeu și trebuie să ne pătrundem de o conștiință a muzeului. Și nici măcar în sensul că trebuie să medităm la opere definitive, după nu știu ce criteriu pe care nu l-a dat nimeni. Știți ce spunea Luchian: o operă e pentru unul finită, pentru altul nu! Era o distincție mai veche, între opera *făcută* și cea *finită*. Problema aceasta a *non-finitului* este una din marile probleme ale esteticii contemporane. Se fac astăzi expoziții ale unor mari pictori. Rouault, de pildă, a avut o asemenea expoziție care a circulat pretutindeni, pînă în Japonia, și care se chema « L'oeuvre inachevée»; și cînd vorbesc de Japonia, vorbesc de exemplul artei est-orientale, care face dintr-un anume *non-finit* concertat, bine gîndit, — antipodul experienței europene — un ideal estetic. Acest îndemn de a gîndi la muzeu, de a face din muzeu o dimensiune constantă a reflecției noastre, este, cred, un lucru asupra căruia trebuie să cădem de acord. Muzeul, ca nevoie de ordine, ca expresie a unei anume încrederi într-un sistem de valori, și cu o conștiință de sine încrezătoare în capacitățile creației noastre.

Am să încerc să explic cum mi se pare că putem, în mod contemporan, să pledăm pentru muzeu. Pentru că muzeul este o realitate, cu sau fără voia noastră. Sînt implicate în el reziduuri foarte îndepărtate. O cercetare foarte nouă de ordin sociologic într-un mediu muncitoresc, la Liège, de pildă, semnala asemenea detalii: o femeie intra într-un muzeu și căuta în mod reflex aghiazmatarul, așa cum ar fi făcut-o într-o biserică!

Întîile muzee au fost, de altminteri, temple unde se depuneau lucrurile cele mai prețioase, în Grecia veche, de exemplu. Rămîne în muzeu ceva din această dignitate sacrosanctă, oricît de modern și oricît de pregnant ar fi modul de organizare, de proiectare arhitectonică, de acroșaj al muzeului. Este un sărbătoresc inerent al artei, împotriva căruia nu știu de ce ar trebui să luptăm. Rămîn asemenea reziduuri și muzeul ni se insinuează în gîndire, cu voia sau fără voia noastră.

Nu e adevărat că citatele nu pot intra în muzeu. Nu numai arta modernă și nu numai arta unor perioade de ruptură, cum a fost manierismul și, într-o măsură, Barocul, sînt niște arte care trăiesc în mare măsură din reluări, uneori polemice, uneori explicite, din citate — deci conduse cu o conștiință estetică — dar toată arta antichității este și artă de citate. Așa e Roma față de Grecia; marile epoci romane sînt din plin epoci de preluare explicită a unor monumente, sînt din plin opere care fac din citate o metodă de creație. Faptul, de pildă, că o serie de opere născute în cadrul noului realism, ca un protest împotriva ordinii instituționalizate a muzeului — obiecte care sînt scoase din ordinea anonimă a vieții și promovate ca obiecte de contemplare — nu ignoră posibilitatea, ba chiar au nostalgia, verificată în practică, de a intra în colecții publice și în muzee, arată că, *malgré nous*, muzeul ne recuperează.

Dacă muzeul este dimensiunea secretă a creației, ideea unei opoziții între vitalitatea artei și între muzeu nu cred că se poate susține. La Muzeul de artă modernă de la New York am văzut, de pildă, că s-a creat un fel de secție — un departament — cu documente privind reacțiile privitorilor în fața operelor, cu prelungirile muzeului în existența — să zic așa — comunității pentru care este creat. De pildă, un grup de japonezi, urmat și de alți spectatori, a făcut o experiență: s-au despuiat de haine în curtea cu statui a muzeului de artă modernă, într-un fel care nu era lubric, dimpotrivă era un fel de frondă, un fel de protest, în spiritul unei ingenuități vitale; și revendicarea era simplă: « Sîntem în bună companie lîngă un nud de Renoir »! Deci, gesturile — dacă vreți — de vitalitate, ca acesta, se inspiră tot de la muzeu. Nu se poate face această separație: viața de-o parte și muzeul de altă parte, pentru că muzeul este și locul vieții.

Cu alte cuvinte, trebuie să avem curajul muzeului și curajul muzeului de artă contemporană. Nu cred că este de-ajuns să expui admirației trecătorilor un tablou important. De altfel, o anumită soluție, ca aceea a lui Argan, cerea ca muzeul să nu mai fie un muzeu patrimonial, ci să facă loc circulației contemporane a operelor. Or, circulația contemporană a operelor este circulația prin reproducere. Nimeni nu va pretinde că identitatea unei opere ilustre de pictură este dezastruos afectată printr-o reproducere. Și, dacă vrem totuși să mergem la o educație largă, cura-

joasă, a artei, nu putem să ne abținem de la folosirea acestor tumultuoase mijloace contemporane, de o putere imensă: televiziunea, fotografia și atîtea altele. Argan, de pildă, propunea ca operele pe care le admirăm — capodoperele — să existe în muzeu, dar nu expuse permanent, ci să aibă cumva existența manuscriselor, care nu circulă din mînă în mînă, mulțumindu-ne cu lucrările tipărite — muzeul încetînd a fi acest patrimoniu definitiv în sensul fizic, devenind o rezervă pentru structurări problematice, pentru expoziții construite pe o idee.
Deci, putem medita la identificarea muzeului cu biblioteca — pentru că în fond asta ni se propune într-o asemenea soluție, ca biblioteca să fie într-adevăr larg frecventată și frecventabilă — și orgoliul pe care-l avem în fața operelor nu este numai un simplu orgoliu, dacă vreți, de coproprietari ai unor mari valori (pentru că există această dimensiune sociologică în muzeu, faptul că ne simțim participanți ai unei comunități și, în felul acesta, coproprietari ai unui tezaur) — dar devine o solidaritate mai suplu intelectuală, dincolo de aceste îngrădiri.
Dacă, în ciuda tuturor reziduurilor pe care le evocam, muzeul a păstrat înțelesul de care vorbea Aurel Broșteanu, cel al unui teatru — un teatru în care arta contemporană, oricît de demitizantă este, visează să-și joace existența — putem să gîndim la dinamismul care este inerent unui teatru, la elementul de primenire care trebuie să se afirme, în existența concretă a muzeului, în raporturile sale cu privitorii, cu consumatorii operei de artă. Cred că înțelesul experienței pe care am încercat-o cu prilejul acestei expoziții — «25 de ani de artă contemporană» — era în primul rînd acesta, de a arăta că, dincolo de un plan mai exterior și mai convențional, se pot desprinde cu ușurință semnele unei înaintări, care — fără să ne iluzionăm cu totul asupra unei identități între real și logic în sensul hegelian — ne face totuși să intuim o raționalitate profundă — care își face loc în procesele artei și care ne permite să recuperăm epoci pe care le credeam nerecuperabile.

Theodor Enescu

În spiritul impus de însuși obiectul său, muzeul de artă contemporană se cuvine conceput cu tot respectul pentru cuvintele răspicate ale venerabilului nostru coleg, dl. Nenițescu, ca un atelier al criticii, ca un atelier al meditației permanente între istorie, categorii estetice și realitățile multiple ale prezentului. Este vorba deci de o mobilitate coerentă a punctelor de vedere, de investigare a sistemelor de relații posibile, care să ducă la sugerarea unor structuri semnificative, structuri care să configureze, printr-o metodă de selecție și clasificare — în continuă confruntare cu materialul ce i se oferă — din haosul aparentelor divergente, un plauzibil cosmos cultural. Recenta expoziție retrospectivă a încercat să ofere cîteva linii de structură în ceea ce a devenit istoria apropiată și în ceea ce constituie istoria în mers a artei noastre contemporane. Direcțiile de dezvoltare ale artei contemporane, care au devenit de multă vreme principii genetice ale artei moderne în legătură cu vasta și inepuizabila temă a regenerării tradiției, s-ar cuveni reluate în expoziții demonstrative, folosind confruntări și comparații revelatoare, înlăturînd bazele abstracției și speculației diletante, prin concrete și mai exacte imagini particulare, printr-o mai viguroasă definire a conceptelor istorice care mai sînt încă mînuite mecanic și nebulos. Lărgirea și adîncirea conceptului de «tradiție», înțelegerea lui ca material permanent al noutăților prezentului, lectura vizionară, în cele două dimensiuni ale timpului, a temelor artistice ale vremii noastre, poate constitui un domeniu pasionant și fecund de investigație, care să contribuie la deșteptarea acelui spirit ce urmează să prezideze situarea artei într-un muzeu contemporan, muzeu care nu poate fi asimilat cu vechiul, tradiționalul loc de consacrare, incintă sacralizată, în care totul devine imuabil și intangibil, dar care va continua să-și exercite paralel înalta sa funcție spirituală, ci locul unde operează continuu facultatea disociativă a inteligenței, dinamismul emisiei de informații edificatoare.
Se înțelege de la sine că asemenea acțiuni presupun mutația, o mutație în vechea concepție despre artă, mutație determinată de însuși nucleul generator al artei de astăzi, care nu a putut eluda noile întrebări asupra funcției ei în complexitatea societății contemporane. Asemenea expoziții, avînd ca obiect trecutul imediat, ultimele stratificări ale artei, operînd în zona imediată a memoriei artistice, își pot propune să demonstreze că viziunea noastră asupra artei din trecut nu rămîne înghețată pentru totdeauna, că trecutul nu e istorie și nu e memorabil decît în măsura capacităților sale de a răspunde întrebărilor prezentului. Se poate demonstra peremptoriu că o polemică împotriva artei prezente nu se poate duce decît iluzoriu, pe temeiuri oferite de arta trecutului; că totdeauna există ceva ce se continuă, ce este reluat pe un alt plan al spiralei și important este a găsi punctul de viziune adecvat. Asemenea expoziții, propunînd o viziune dinamică asupra artei contemporane, asemenea expoziții credem că sînt apte să pregătească spiritul de întîmpinare al noului tip de muzeu al artei contemporane, al acelui muzeu-atelier, nu al muzeului-incintă sacră, al muzeului în care critica, folosind permanent instrumentul de investigație al expoziției-demonstrație, să-și exercite superioara sa facultate de mediație și armonie între factorii spirituali ce formează dinamica vitală a societății.

Dumitru Matei

Din perspectiva esteticii filosofice, necesitatea unui muzeu de artă contemporană românească mi se relevă, în primul rînd, în raport cu ideea de continuitate. Nu voi invoca aici marile tradiții ale artei plastice românești, ordinea mai adîncă a liniilor ei interioare de evoluție considerate sub aspect etic, gnoseologic și estetic. Este însă cît se poate de limpede că absența, cam de multă vreme resimțită, a unui muzeu de artă contemporană, a întîrziat considerabil elucidarea sistematică a modului în care arta plastică românească a ultimilor 25 de ani și-a elaborat și re-elaborat raporturile cu sugestia originară a tradiției. Nu ne este clar, vreau să spun, modul în care perioada mai nouă a istoriei contemporane a artelor plastice a colaborat la plenitudinea sistemului de valori în care ea se încadrează și respiră. Avem — pe de altă parte — un cadru de gîndire și de acțiune veritabil nou. Și e de domeniul evidenței imediate că, dacă artiștii noștri plastici nu au instituit o revoluție în istoria generală a limbajului lor, ei și-au anexat un nou mod de considerare estetică a realului, un nou mod de explorare și de organizare plastică a realității, un nou mod de a chestiona lumea. În ceea ce mă privește — desigur — nu sînt de loc convins că avem, ca specialiști, cunoștința clară a coordonatelor etice, filosofice și estetice proprii viziunii și gîndirii lor plastice. Nu mai vorbesc de publicul larg. Indiscutabil, foarte probabilul muzeu de artă contemporană românească nu poate fi gîndit altfel decît ca structură de acțiune care-și desfășoară modalitățile sale specifice de inserție în orizontul sensibilității. Îmi pare însă că problemele dificile nu apar încă la acest nivel, ci de fiecare dată cînd se pune problema dimensiunilor lui estetice și filosofice. Și mai rămîne de soluționat chestiunea nu tocmai atît de ușoară, în condițiile exercițiului «funcționarist», și anume aceea de a defini foarte clar din unghi estetic și filosofic o anume tendință, curent, moment sau mișcare de artă. Aspectul prospectiv, în ordine teoretică, dezvăluie în termeni de urgență necesitatea muzeului de artă contemporană românească. Subscriu, din acest punct de vedere, la ideea lui Theodor Enescu. Hotărît, muzeul de artă contemporană românească trebuie să fie un atelier al criticii. El trebuie să fie, deopotrivă, și un atelier al esteticii filosofice și al filosofiei culturii. Iată o idee pe care n-o pot sublinia îndeajuns acum. Pentru mine unul, cel puțin, acest atelier interdisciplinar ar putea promova — dacă adoptăm înțelegerea actuală a ideii de muzeu — o amplă investigație în orizontul experienței, sensibilității și conștiinței estetice contemporane românești. Iar acest efort ne-ar oferi posibilitatea de a fundamenta o viitoare istorie a gîndirii plastice românești. Temă de complexitate extremă, evident, dar nu mai puțin stringentă, temă care ne recomandă, cu fiecare articulație, precauțiile cele mai mari cu putință. E de la sine înțeles că un obiectiv teoretic de asemenea anvergură nu poate fi atins în chip eficient decît prin intermediul unei îndelungate și judicios organizate colaborări interdisciplinare. Oricum, tema se impune a fi grabnic abordată, cu atît mai mult cu cît necesitatea unei priviri globale asupra istoriei culturii și civilizației românești o recomandă ca termen și ca moment premergător. Aceasta pe de o parte. Îmi pare a fi apoi foarte clar faptul că elaborarea unei istorii a gîndirii plastice românești ne introduce, simultan și din interior, în problematica evoluției specifice a acestui tip de gîndire în cadrul mai general de experiență și de sensibilitate estetică propriu artei noastre naționale și, cu deosebire, în mult discutata chestiune a specificității sistemului nostru de valori plastice.
Iar de început, cred că trebuie să începem prin a ne pregăti — cum s-a zis — să consacrăm trei-

zeci de ani de analiză unei singure ore de sinteză. Dar, analiza și sinteza, mai cu seamă în acest caz, vizează o mare diversitate de nivele. Și e limpede că adîncimea și calitatea demersului analitic și sintetic se profilează, în primul rînd, în funcție de modul în care va fi gîndită și elaborată metodologia problemei în perspectiva particularității disciplinelor angajate, respectiv critica și istoria de artă, psihologia și sociologia artei, estetica filosofică și filosofia culturii.

Mircea Popescu

Hăulică a reușit o sinteză deplină a punctelor de vedere care circulă în momentul de față și care s-au formulat și în această ședință, contradictoriu în anumite privințe, despre muzeu în genere și despre muzeul de artă modernă — cum se spune mai de obicei — sau contemporană, cum spunem noi în special. Nu sînt totuși de acord cu ideea unui muzeu al reproducerilor. Muzeul de artă este unica ocazie pentru omul modern de a veni în contact cu — să le spunem într-un termen mai mult comercial — unicate, cu produse unice ale talentului și inteligenței omului, cu acele obiecte în care se simte ceea ce este inefabil în personalitatea omului și a artistului în special. Mie mi se pare greșit să despărțim, conceptual vorbind, muzeele în muzee de artă tradițională și muzee de artă contemporană. Fără să am pretenția cunoașterii depline a problemei, am văzut muzee de artă tradițională — să le spunem așa — și noi muzee de artă modernă. În ciuda contestatarismului foarte vehement pe care îl poți întîlni în legătură cu instituțiile muzeale în presa de specialitate și chiar în presa obișnuită, muzeele, inclusiv cele de artă modernă, nu abdică de la ceea ce constituie esența noțiunii de muzeu. Chiar muzeele de artă modernă, cele mai importante pe care le-am văzut, se mențin în limitele noțiunii și funcțiunilor esențiale (nu spun tradiționale !) ale muzeului ca atare, ceea ce mă face să sper că, într-adevăr, în toate condițiile, oricît de haotice și de derutante, ale dezvoltării vieții artistice contemporane, muzeele vor continua să rămînă — și poate chiar este cu atît mai necesar să rămînă — un loc în care să domine totuși inteligența critică ordonatoare. Dinamism, da, dar nu abdicare de la funcția de raționalizare a procesului în curs de desfășurare, nu abdicare de la un sistem de valori și de la un sistem stabil de referințe. Mi se pare că datoria noastră — și de altfel aceasta coincide cu datoria pe care o resimt toți oamenii de muzeu și de cultură din toate țările lumii — este de a menține demnitatea acestei instituții și rolul ei de ordonatoare a procesului artistic, fie și în curs de dezvoltare, de instituție dătătoare de criterii, păstrătoare — nu în sens rutinier și inert — a unui sistem de valori și de referințe.

Dacă ne punem de acord asupra acestor probleme autentice de definire a funcției și esenței muzeului în genere și a muzeului de artă contemporană în speță, cred că ar trebui să ne întrebăm — și întrebarea a fost pusă de tov. Mândrescu — de ce nu avem un asemenea muzeu de artă contemporană în țara noastră. Sînt invocate declarații ale unor foști demnitari, sînt invocate concepții greșite care au inhibat procesul de dezvoltare în această direcție, dar mie mi se pare că ar fi mai sănătos dacă cu toții, artiști și critici, ne-am simți o parte de răspundere pentru întîrzierea realizării acestei instituții. Problema pe care trebuie să ne-o punem în chipul cel mai concret este aceea a modalităților de organizare a unui muzeu sau a unei secții de artă contemporană pe lîngă un mare muzeu, în care, printr-un proces lucid de selecție, să se regăsească coerența adîncă a procesului actual de dezvoltare a artei, legăturile ei cu alte valori pe care arta contemporană le indică și le cuprinde, fie că proclamă acest lucru, fie că se vrea iconoclastă.

Un merit al expoziției compuse în sălile Muzeului de Artă al Republicii este acela de a fi arătat că arta noastră, contemporană ca viziune și formulare plastică, este păstrătoare, în adîncul ei, a unor vechi valori ale spiritualității noastre românești și ale spiritualității artistice și culturale universale.

Așadar, mi se pare că cel mai mare curaj pe care trebuie să-l avem este de a gîndi muzeul în acest fel. Este în momentul de față aparent un paradox, dar a gîndi iconoclast despre muzeu este un lucru la îndemîna oricui ! A gîndi despre muzeu mai grav, ca despre o instituție de o anume statornicie, este calea care oferă artei contemporane mai multe șanse de a-și stabili identitatea profundă decît fluxul incert, uneori, cel puțin aparent, haotic, al unor manifestări care se succed cu o prea mare rapiditate. Trebuie însă să vorbim și despre probleme practice, să trecem și la acțiune. Și aci eforturile convergente ale muzeografilor, ale criticilor și ale artiștilor sînt mai necesare ca oricînd. Mi se pare că mai ales artiștii plastici — și o spun și pentru cei puțini, prezenți, și pentru cei mulți, care nu se află în această sală — poartă o gravă răspundere în această chestiune, rămîn la stadiul formulării dorințelor și bunelor intenții, sînt prea indiferenți față de felul în care opera lor, o dată achiziționată, este păstrată și difuzată prin intermediul muzeelor. Aș propune ca, în continuarea acestei discuții, să se treacă la o analiză mai concretă a patrimoniului de artă contemporană al unor mari muzee, a modului în care acest patrimoniu s-a constituit, a cauzelor pentru care achizițiile se fac defectuos, a modului în care, din patrimoniul existent, s-a făcut selecția pentru sălile de artă contemporană din muzeele respective ș.a.m.d. Poate că am trage mai multe învățături dintr-o asemenea analiză și poate chiar că am ajunge la niște concluzii. Adevărul este că muzeele noastre de artă, din motive diverse, n-au creat instrumentele de lucru de bază pentru o organizare într-adevăr științifică, metodică, rațională, a prezentării artei contemporane. Acesta este un fapt. Al doilea fapt este lipsa de independență a muzeelor și lipsa lor de personalitate: muzeele nu au încă posibilitatea directă de a-și constitui colecțiile în virtutea unui principiu teoretic ordonator, a unor criterii și a unui program pe care și le stabilesc.

Eu propun, repet, ca o hotărîre a acestui conclav să fie aceea de a continua ceva mai analitic și concret dezbaterile asupra unor aspecte ale problemei, pentru a se depista mai chirurgical — dacă vreți — zonele în suferință și pentru a vedea ce este de făcut. Mie mi se pare în orice caz că muzeul de artă contemporană trebuie să fie într-o mai mare măsură decît s-a spus aci și un centru de documentare asupra artei contemporane. Știm bine cu toții, cei care am lucrat mai mult sau mai puțin în cercetare, că uneori este mai greu — și au constatat-o și colegii noștri care au făcut expoziția din decembrie — să te documentezi asupra unor situații și asupra unor opere și artiști care au lucrat acum 10 sau 15 ani decît asupra unor artiști din secolul al 19-lea și chiar mai de mult.

Trebuie să ne concentrăm eforturile pentru a face o muncă sistematică, continuă, perseverentă, metodică, pentru a elabora metode de lucru în legătură cu arta contemporană. Nu sînt suficiente declarațiile pe care le-am făcut și le facem. Importante sînt intervențiile concrete pe care am reușit să le facem sau să le determinăm în această privință, și în această direcție mi se pare că avem cu toții datoria să facem mult mai mult.

Anastase Anastasiu

Dumneavoastră știți că la noi — și de ce să n-o spunem fățiș ? — opreliștile nu pleacă de la muzeu sau de la Direcția Artelor Plastice. Sînt lucruri care n-au fost pe deplin explicate și înțelese.

Eu cred că așa cum am reușit în experiența făcută la ultima expoziție, construită pe o structură mai legată de creația contemporană, am putea realiza și la Muzeul Republicii, adică o sinteză destul de reprezentativă, dar mi se pare că ceea ce vom putea amplasa doar în două trei săli va fi mult prea puțin.

Noi ne gîndim la lucrul acesta. În planul nostru de studiu figurează și această problemă a expunerii artei contemporane într-un mod cît mai satisfăcător. Numai că ar trebui să înțelegem și alte nevoi, fiindcă de vreo trei ani încoace, de cînd am dus lucrările de artă contemporană în depozit, sălile care erau afectate acestei perioade din creația românească încep să devină săli de expoziție pentru una sau alta din manifestările noastre sau ale artei de peste hotare.

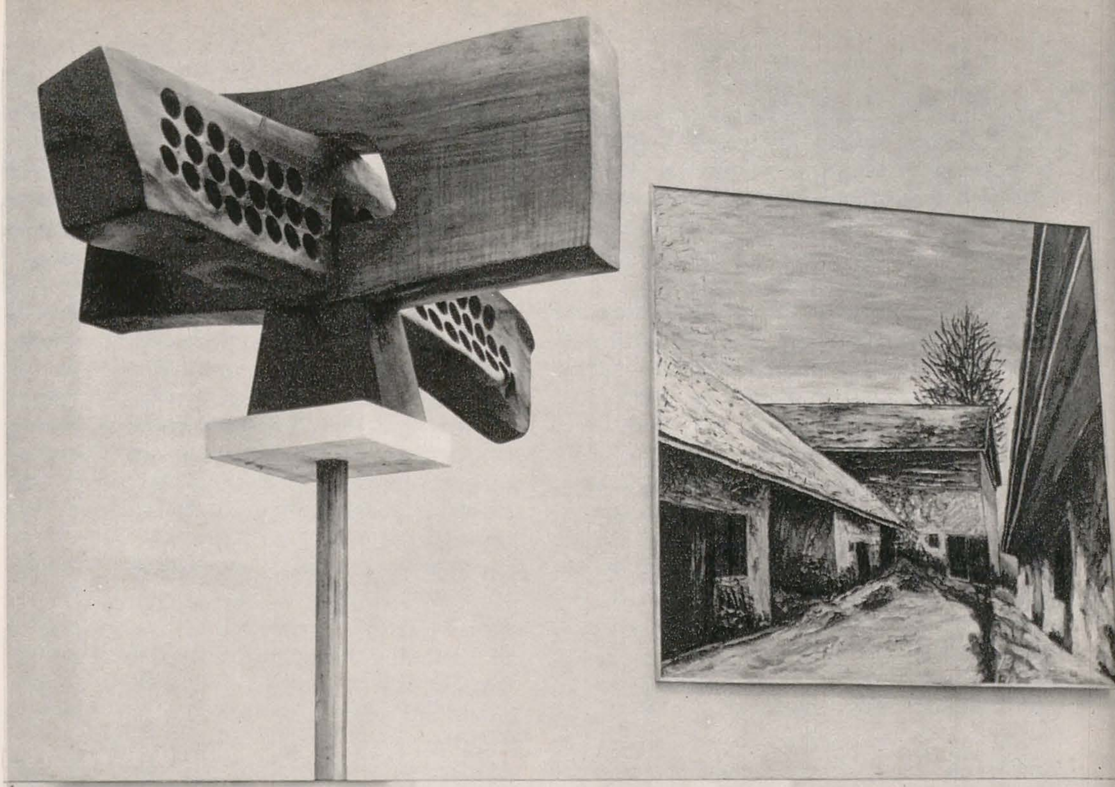
Sînt absolut convins de necesitatea unui muzeu de artă contemporană. De altfel, nici nu mă îndoiesc că pînă la urmă el se va înființa, fiindcă un asemenea muzeu există în multe din țările socialiste. Anul trecut, într-o călătorie în Polonia, în patru din orașele vizitate am văzut patru secții de artă contemporană bine articulate, printre care una chiar într-un muzeu de sine stătător — cea de la Lodz. Dacă acest lucru e posibil în alte părți, apoi cred că vom putea face și la noi un asemenea muzeu. Ceea ce avem la Galați este o bună intenție, dar care este departe de a satisface cerințele unui muzeu în pas cu mișcarea artistică de la noi. Acolo nu sînt condiții în care să se poată face un muzeu viu și convingător. Pentru muzeul de artă contemporană trebuie create cu totul și cu totul alte condiții. Și eu cred că e posibil să le creăm,

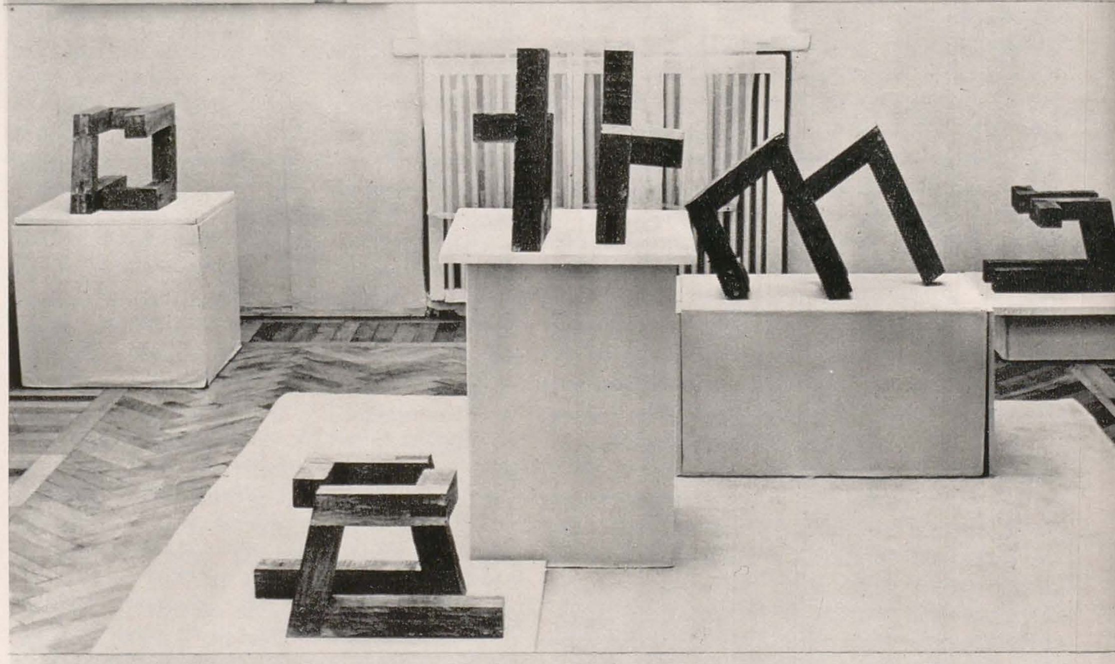
SCHIȚĂ MUZEOGRAFICĂ

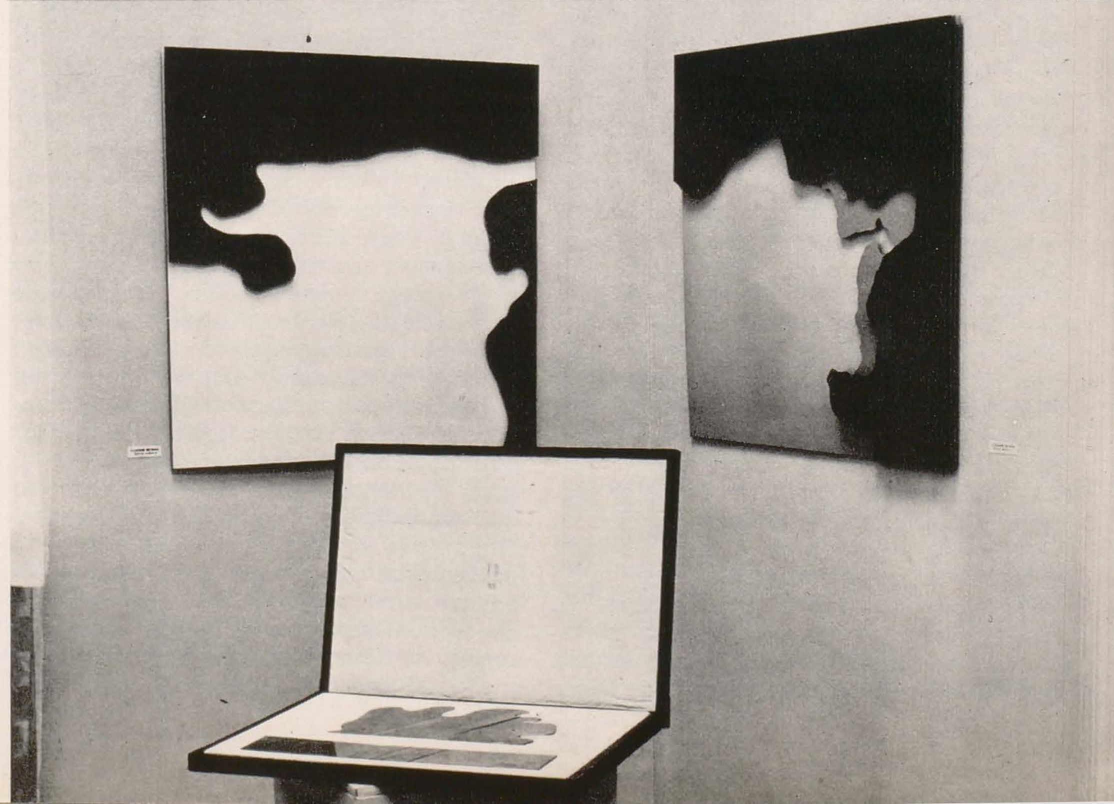
Expoziția « Artistul contemporan și universul său », organizată de Muzeul de artă modernă și contemporană din Galați, este în primul rînd o situație descriptivă (cu intenție sau nu formulată) a cercetării stilistice și mai puțin (sau subsidiar) a valorilor; din acest unghi privită, rezultatele sînt surprinzătoare. Organizatorii expoziției (Muzeul de artă modernă și contemporană și muzeografa Maria Magdalena Crișan) s-au aflat probabil, ca poziție, în acțiunea lor critică, între teză și practică, între intenția unei idei de ansamblu și elementele care eventual l-ar fi compus. Teza, implicată de altfel în prefața catalogului, era formulată astfel: artistul contemporan în raport cu gîndirea științifică și realitatea tehnologică, constitutivi ai ambientului modern. Practica muzeală a constat în tatonarea atelierelor și în reținerea unor lucrări inedite sau foarte recente. O echivalență strictă între teză și practică s-a dovedit probabil inutilă, scientificarea fiind imposibil de echivalat cu artisticitatea la nivelul lucrărilor, putîndu-se cel mult crea modele gnoseologice care să le cuprindă într-o mai mică sau mai mare măsură. Reluînd intenția tematică formulată în catalog, se poate discuta desigur în ce măsură acțiunea impactului tehnologic a stimulat propunerea subiectiv-individuală, privind cercetarea plasticității, doar ca o glosă pe marginea acestei expoziții, și, mai puțin poate, ca proiect tematic finalizat.

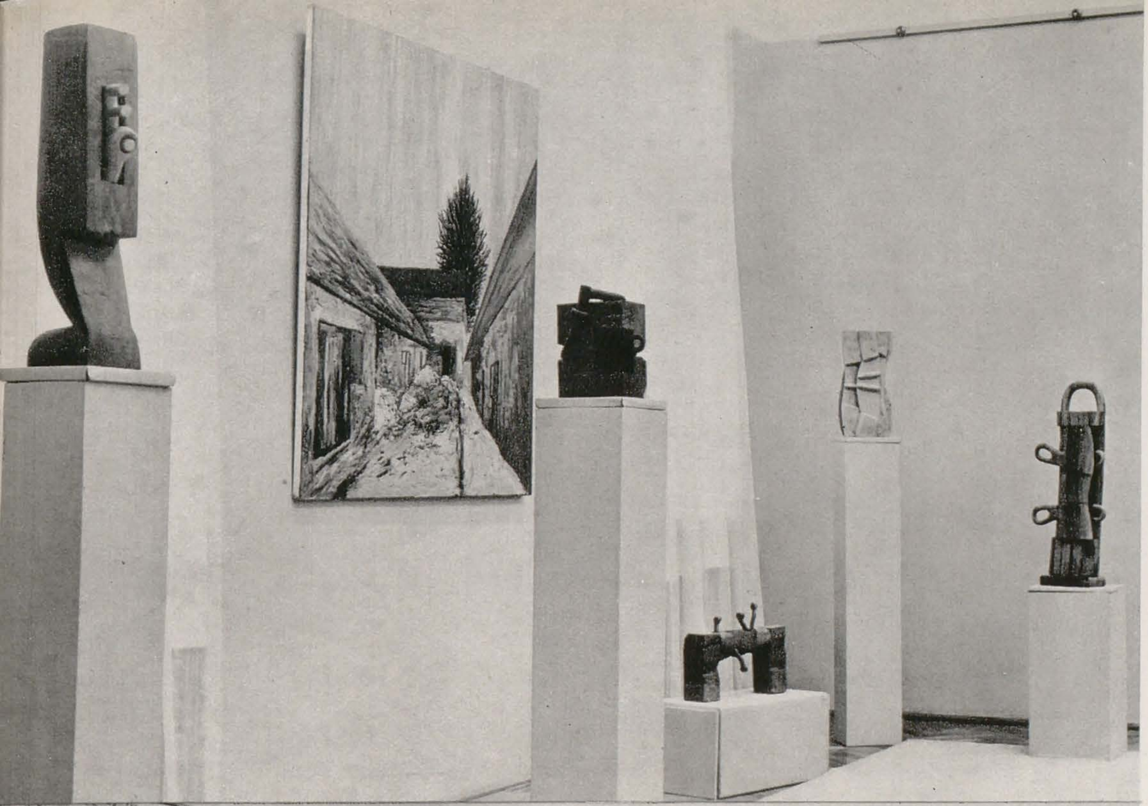
E vorba în primul rînd de o dispunere spațială a lucrărilor (camera lui Șerban Epure, colțul Anei Lupaș, camera lui Mircea Spătaru) indicînd dacă nu o intenție ab initio de distrugere a sensului pasiv de receptare ca în artele de tip clasic, cel puțin o sfidare a acestuia. Mîna devine o prelungire a ochiului într-un spațiu ambiental pluridimensional, concomitent cu privirea care, parcurgînd un altfel de itinerar vizual, stabilește un raport nou între *văzut* și *gîndit*. Desigur, în toate aceste săli, există o strategie muzeală implicînd, fără gratuitate, surpriza: trecînd printre *Benzile transparente* ale lui Șerban Epure, *Gardurile* lui Mircea Spătaru, restrînse la dimensiunea unei camere (schimbîndu-li-se deci destinația), provoacă un alt efort de percepție. Tot atît de surprinzătoare, dacă nu paradoxală, este proximitatea dintre sculptura lui Vasile Gorduz și pictura lui Corneliu Brudașcu: o retranscriere a ambiguității volumului ca sens și destinație în relația cu ansamblul formelor propuse pe de o parte, o tentativă de obiectivare picturală, de distanțare prin procedee analogice fotopicturii pe de altă parte. Alteori expunerea a urmărit prin criterii de congruență formală sublinierea afinităților (Horia Bernea — Horia Flămîndu, Șerban Rusu — Eugen Tăutu, Ion Bitzan — Vladimir Șetran) și rezultatul este la fel de surprinzător prin coerență.

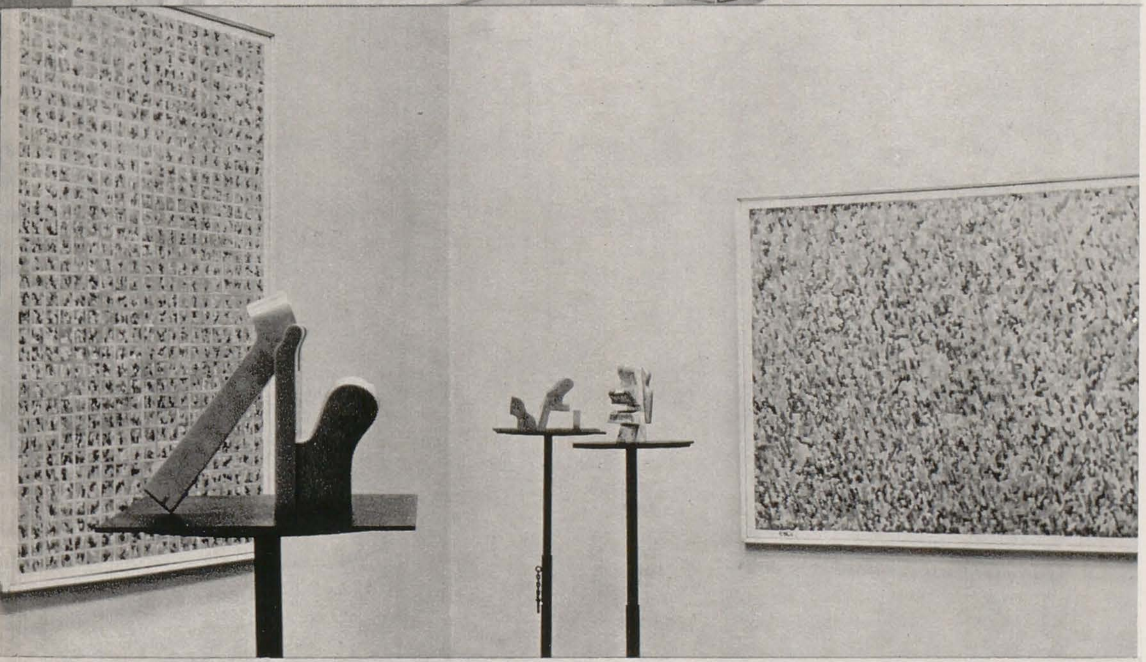
Dacă programul inițial nu este urmărit cu consecvență în toate sălile și coridoarele expoziției (mai ales în coridoare, acolo unde grafica este expusă cu o anumită indiferență, și indiferența organizatorilor poate fi un simptom al prefacerilor pe care le suferă genul), propunerea (una din multiplele posibile) pentru muzeul de artă modernă și contemporană poate fi acceptată ca valabilă și implicit trecută pe o listă operativă de lucru. Din acest punct de vedere privită (deci dincolo de avatarurile unei teze), selecția realizează cu justețe distincția personalităților. Un asemenea fenomen și o asemenea concluzie sînt salutare într-un moment în care se reevaluează patrimoniul românesc de idei artistice; cercetarea artistică are loc (acolo unde se produce) independent de autoritatea (reală sau nu) a unor maeștri, a unor opere. De altfel creația independentă de un model sau altul (model-personalitate, dar mai ales model-operă) este singura valabilă sub aspectul eficienței stilistice. Natura obiectivată a creației artistice care se poate subsuma sub semnul cercetării se manifestă prin scoaterea produsului artistic din zona intimismului sau hedonismului, mentalitate evidentă a artei românești dintre războaie, și iradiind mult pînă în zilele noastre. În cadrul cercetării asupra imaginii, acordarea sensibilității la factorul necesitate intrinsecă a formulei plastice este predominantă, determinînd cauzalități noi în producerea imaginii. Un exemplu din expoziție îl constituie tablourile lui Horia Bernea. Ele exprimă pe de o parte o intensificare a participării subiectiv-afective, dezvoltînd și îmbogățind atitudinea expresionistă, actualizînd alte resurse existențiale (prin

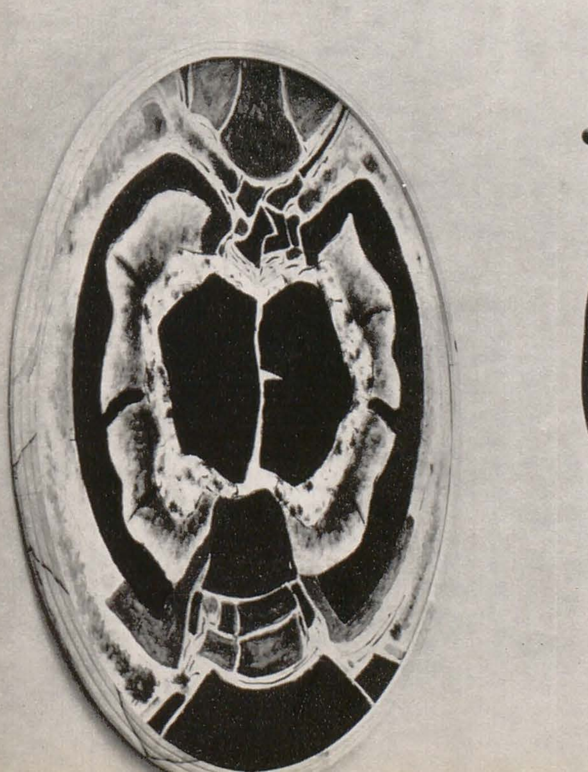












experiența abstracției gestuale) și, pe de altă parte, pregnanța și desfășurarea imaginii expresioniste astfel creată, într-un cadru spațial non-tradițional. Învestirea afectivă în imagine contează mai puțin chiar decît analiza spațială și utilizarea ei ca temă de artă.

Reluarea unei idei plastice într-o serie a cărei elemente sînt convertibile, indică un nou tip matricial de producție artistică, o rulare consecventă a unuia și aceluiași motiv generînd deci o serie multiplă. Multiplul este înțeles mai mult ca variantă, ca încă o posibilitate de a descoperi ideea plastică prin obiectul care o emite sau o transportă.

« Semnele » lui Napoleon Tiron sînt caracteristice acestei atitudini de proiectare multiplă; proiectul este unul singur (delimitat de o tehnică sculpturală economică: tăietură, asamblare, patinare, dispunere în relații spațiale) ca și opera, structurare paradigmatică a semnului.

O ușoară modificare a acestei idei se întîlnește în lucrările lui Șerban Rusu intitulate ca ciclu « Vise în era mecanică ». Lucrările din bronz sînt reluări de variantă — atenția căzînd de astă dată pe morfologie, pe forma în relație cu dimensiunea, pe forma ca expresie a unor relații de dimensiune. Gîndirea în cicluri de variante — constituie o reacție la o atitudine artizanal-demiurgică, în care artistul (sculptor sau pictor) creează conform unui program imprevizibil, legat, într-o strînsă relație, de calitățile materialului, care, puse ostentativ în lumină, creează uneori doar o aparență de artisticitate. Reacția constă nu din abstractizare (deși pe alt plan se poate discuta și acest aspect — a se vedea formația constructivistă la Tiron) ci din concentrare, din eliminarea redundanței provenită tot din excesul de materialitate. Aceste sculpturi, de dimensiune mică, ilustrează un demers de natură lingvistică propus ca temă artistică; ceea ce altă dată ar fi fost discernabil de-abia după consumarea estetică pur senzorială, acum se relevă cu conciziunea unui enunț. Expoziția este fructuoasă în planul constatărilor operative: selecția propusă cu un ridicat indice de probabilitate, nu comportă o secțiune completă în valorile existente (nici nu ar fi fost posibil, ținînd seama de schița de program inițială) dar contează cu o însemnată marjă de obiectivitate în dezbaterea critică a momentului, începută de cîteva expoziții similare ca demers (expoziția de la Palat de pildă aprehendează o situație istorică oferind o imagine — contestabilă sau nu — a școlii românești de artă încorporată în avatarurile dezvoltării sociale, expoziția de la Galați plasîndu-se, cu aceeași libertate de a o accepta sau a o respinge, în punctul de fugă cel mai acuzat al perspectivei istorice), de cîteva simpozioane și intervenții care solicită (pregătindu-l teoretic și practic) edificarea concretă a unui muzeu al artei contemporane românești.

O expoziție ca aceasta de la Galați este utilă din multe puncte de vedere. Acoperind etapa de confruntări, de realizare concretă a configurațiilor, de probă a validității estetice a grupurilor de opere, propunînd ansambluri, soluții de definire optică a interiorului muzeal, se oferă argumentele practicii viitoare. Argumente care au fost și care vor fi luate în seamă. Dar atrage atenția, într-o măsură deloc neglijabilă, asupra rămînerii în urmă a științei muzeale. E adevărat, un muzeu contemporan este în primul rînd o chestiune de arhitectură și este normal ca o clădire de secol nouăsprezece să conducă la soluții ambientale muzeale de aceeași epocă, vizibile în configurația parchetului, a ferestrelor, a corpurilor de iluminat și nu în cele de pe urmă a însuși sistemului de expunere.

Anacronismul are uneori efecte teribile în registrul comic. Perdelele fîlfîind la curenții calzi emanați de calorifere adaugă o plasticitate derizorie operelor expuse. Într-o estetică a materialelor lăsate foarte aproape de starea lor naturală, orice colaborare (fortuită sau nu) poate avea urmări vizibile. Ca o concluzie a acestui mic paragraf, însăși știința muzeală modernă are nevoie de crearea propriei instituții.

IULIAN MEREUȚĂ

Omagiu lui Ciucurencu la 70 de ani

CIUCURENCU
ȘI PROBLEMA OBIECTULUI

RADU BOGDAN

Intenția mea, scriind paginile de față, este de a contura unul dintre aspectele profund semnificative ale artei plastice europene din ultimii 100 de ani, prin aplicare la exemplul cel mai concludent pe care îl oferă pictura noastră contemporană: creația lui Alexandru Ciucurencu. Desigur, aspectul la care mă refer își are, pe plan european, argumentările și exemplificările proprii, încă mai concludente decît opera artistului român. Dar această operă, variată și bogată, îndeplinește în problematica picturii românești contemporane o funcție estetică și socială de prim ordin. Sub o formă sau alta, Ciucurencu, prin prezența sa continuă și prin intervenția sa stăruitoare în fenomen, uneori chiar în moduri care au surprins puternic la vremea lor, a marcat sau a determinat niște cotituri. Atît Expoziția jubiliară închinată celor 25 de ani de la proclamarea Republicii, cît și expoziția personală a artistului, de la finele lui 1972, la care trebuie adăugate fazele evoluției sale de pînă la 1946—1947, stau mărturie în sprijinul afirmațiilor mele. Problema obiectului este de fapt o problemă a percepției și viziunii picturale, în strînsă conexiune cu cea a construcției formei într-un tablou. Ea este în același timp o problemă a reprezentării și, din acest punct de vedere, se înscrie în contextul plastic-ideologic care ilustrează istoria *convențiilor* artistice, de la origini pînă azi. În măsura în care, de-a lungul ultimilor 100—125 de ani, în afirmarea acestor convenții și, implicit, în modalitățile de reprezentare, au intervenit niște mutații, problema obiectului, ca problemă definitorie a raporturilor artistului cu realitatea, a devenit o problemă-cheie. Ea se leagă, într-adevăr, de însăși problema realismului în general, și nu este de mirare dacă a apărut, deși numai foarte vag, încă pe la jumătatea secolului trecut, imediat după ce marea dispută și bătălie a curentului ilustrat în principal de Courbet provocase o mutație atît de substanțială în problema subiectului.

Reconsiderarea contestatoare, de către Courbet, a subiectului, era îndreptată împotriva idealismului neo-clasicizant de tip academic, ceea ce explică de ce, ca problemă, ea nu se transforma implicit într-una a obiectului, deși — cum au subliniat Jean Cassou și Pierre Francastel — aceasta din urmă își semnalează apariția cu timiditate deja la meșterul din Ornans. Realismului subiectual și obiectual al lui Courbet îi urmează realismul în parte încă subiectual, dar mult mai puțin obiectual, ca să nu spun chiar non-obiectual, al Impresionismului. Impresioniștii Monet, Pissarro, Sisley sînt primii care clasifică construcția formei și implicit obiectul în favoarea senzațiilor de lumină, culoare și atmosferă, de care socoteau cu justificare că reprezentarea realității fusese pînă atunci în general lipsită. Cum bine se știe, tocmai acest sacrificiu a constituit motivul istoric și estetic care a determinat apariția — ca o reacție imediată — a fenomenului Cézanne. Păstrînd cîștigurile senzoriale, pronunțat realiste, ale Impresionismului, Cézanne a reintronat în pictură primatul construcției formei, nu însă și al reprezentării obiectului, în măsura în care această reprezentare presupunea finisajul descriptiv al procedeelor academice. Raționalismul cézannian stă astfel la temelia unei modificări esențiale survenite în convenția reprezentării obiectului, a cărui afirmare realistă se mută din cîmpul descrierii în cel al semnificării sugestive; paralel, natura este invitată să-și sintetizeze aparențele, spre profitul organizării ritmice și constructive a tabloului. În același timp, însă, Cézanne a înlocuit noțiunea de subiect cu ceea ce și astăzi încă se înțelege de obicei prin « motiv », eliminînd din imagine și din reprezentarea realității orice element narativ. În cadrul unei picturi care continuă să însemne un realism, dar un *alt tip* de realism, el a operat astfel o dublă « distrugere » : a subiectului și a obiectului. Prin aceasta, Cézanne nu a eliminat realitatea, cum nu a eliminat-o ulterior nici cubismul. A creat numai bazele care au permis substituirea reprezentării tradiționale a realității printr-un nou sistem de semnificare, non-descriptiv și non-narativ, de un figurativism care prefera redării aparențelor naturii interpretarea lor într-un limbaj pur plastic.

Iată deci, în același timp, și cum trebuie înțelese aici noțiuni ca « distrugere » și « sacrificiu » — invocate fără excepție în sprijinul desemnării unei operații de fiecare dată parțiale — și care nu se opun propriu-zis realității, nici chiar realismului, ci numai vechii convenții de semnificare a naturii. O dovadă, printre altele, că lucrurile stau astfel, ne-o oferă suprarealismul lui Salvador Dali, unde narativitatea este de-a dreptul ostentativă, ca și reprezentarea tradițională a obiectului, cu toate atributele descrierii și finisării sale în cea mai pură accepție academică, fără ca prin aceasta să ne aflăm mai aproape de realitatea obișnuită. Mă situez, așadar, prin ceea ce dezbat, în cîmpul unei problematici prin excelență contemporane și actuale, exact problematica prin a cărei prismă poate fi înțeleasă și judecată arta lui Ciucurencu într-unul din aspectele ei esențiale.

Acest aspect, numai în aparență tradus pe planul disputelor pur conceptuale, dispute pe care nu le poți neglija cîtă vreme te miști în zonele unei realități create de spirit (« Pittura e una cosa mentale » afirma Leonardo da Vinci), rămîne indisolubil legat de cauza mai profundă a condiției umane și de contribuția artistului nu doar la exprimarea, ci și la salvarea ei. Faptul că invoc o problemă a obiectului, căreia îi juxtapun, deși nu cu egală insistență, una a culorii, o alta a formei, și o alta a subiectului, nu trebuie să ducă la concluzia înșelătoare că aș fi situat discuția pe un teren abstract, pe care se înfruntă mai degrabă realitatea unor concepte decît variatele și complexele atitudini ale artistului în fața problemelor fundamentale ale umanității, în speță celei contemporane.

Trăim într-un secol al informației, al comunicării, al transpunerii în coduri, în care semnul și imaginea au ajuns să domine întreaga noastră existență. Cursul pe care îl urmează evoluția expresiei artistice, modalitățile de limbaj plastic care o mijlocesc, fac parte din specificul de neeludat al contemporaneității; că le agreăm sau nu, ele au apărut ca o necesitate a istoriei, și nimeni nu răspunde mai prompt, ba adesea chiar cu anticipație, la această necesitate, decît artistul, cu antenele sale fine. Opera sa devine astfel, în timp, expresia unui nou realism. Kafka în literatură, Picasso în plastică, pot fi dați ca exemplu, iar înaintea lor, Van Gogh, Monet și Manet. Asta desigur nu presupune că trebuie să accepți fără rezerve orice producție care se pretinde artistică, ci te îndeamnă doar la a deosebi între o schimbare de limbaj sau de viziune, și una de comportament moral, sustrăgîndu-te prejudecății că pozitivitatea sau negativitatea celor două categorii trebuie neapărat să se suprapună. Realismul traduce cu obligativitate un raport, nu o etică, răul putînd fi reflectat tot atît de fidel ca și binele, fără intervenția unei atitudini critice. Cînd această atitudine devine necesară pentru combaterea răului, realismul se dovedește a fi cel mai eficace, manifestîndu-se o expresie a eticii.

Am scris întîia oară despre Ciucurencu în 1947. Afirmam atunci cu privire la un artist a cărui problematică picturală este de o consecvență aproape fanatică, în ciuda indiscutabilelor modificări pe care fiecare din etapele sale de evoluție le impune atenției : « E instructiv să urmărești semnificația obiectului în arta lui Ciucurencu. Pictura lui Ciucurencu pornește de la senzație. O simplă pată de culoare care a impresionat retina pictorului, continuînd să obsedeze cîmpul său vizual, devine punctul de plecare al unui întreg tablou. Impresia unui galben (sau a oricărei alte culori) poate constitui un motiv pictural. Pură senzație la început, galbenul acesta se cere organizat. El pretinde un cadru vital, un mediu propriu de existență, o lume a lui. Întru realizarea acestor condiții, pictorul e silit să-i caute obiectul, să-i determine forma. Temperamental, Ciucurencu nu e un cerebral ci un emotiv, un senzorial în mult mai mare măsură decît un imaginativ, un exploatator al impresiei directe și nu un creator al sintezelor abstracte. Astfel se explică necesitatea pe care o resimte pictorul de a afla culorii un obiect păstrat aparențelor reale. Obiectul va

rămîne recognoscibil, în conture precise, logic valabile. Menit însă să nu însemne decît culoare și numai prin culoare formă, obiectul e determinat să renunțe la semnificația pe care i-o recunoaște simțul comun, asumîndu-și rolul unui focar de intensitate cromatică. Altfel spus, el își revendică o prezență plastică pură, deposedată de caracterul ei prim, utilitar. El devine un pretext, o posesie a culorii. Asistăm deci la o inversiune de roluri: obiectul aparține culorii, și nu culoarea obiectului ».

Așadar, pictura lui Ciucurencu se afirma în principal printr-un dublu aspect problematic, oferit de raporturile obiectului cu culoarea, raport în care primul era în bună măsură sacrificat în favoarea ultimei, și în care expresia elementului senzorial se putea aproape lipsi de intervenția celui cerebral, acesta fiind redus la funcția caracteristicilor linii de contur (cearcăne negre de culoare) cu care artistul simțea adesea nevoia să-și delimiteze figurile.

În 1948, cu prilejul expoziției grupului « Flacăra », apăreau primele tablouri închinate de Ciucurencu unui eveniment istoric: *Republica* și *30 Decembrie* (azi dispărute). Cel dintîi era o alegorie, al doilea însă reprezenta manifestația populară ce avusese loc, în fosta piață a palatului regal, cu prilejul proclamării Republicii. Or, într-un plan mai apropiat al acestui tablou putea fi văzut un grup de personaje al căror chip era indicat printr-o simplă pată de culoare, încercuită de o linie neagră. Pentru prima oară în pictura noastră de după 23 August problema sacrificării obiectului, și implicit aceea a considerării subiectului istoric prin prisma imperativelor de vizualitate ale Post-impresionismului, se afirma în toată plinătatea consecințelor ei, a acelor consecințe care demonstrau că de fapt ne aflam în prezența unei alte convenții picturale decît cea cu care ne obișnuise mult—puțina noastră tradiție modernă de pictură istorică, desfășurată pe întinderea unui secol.

Firește, dacă facem abstracție de pictura istorică, și dacă neglijăm modul acut, aproape ostentativ (o ostentativitate *obiectivă*, ținînd seama de condiția momentului), cu care era pusă problema, apariția ei nu era surprinzătoare. De la Grigorescu pînă la Petrașcu, o aflăm ilustrată în fel și chip, ba chiar și la Ciucurencu, precum și la Lucian Grigorescu, încă înainte de 1948. Dar, pînă la Ciucurencu, nimeni la noi nu se mișcase în perimetrul ei, încercînd rezolvarea unui tablou cu subiect istoric, și încă pe baza principiilor caracteristice Post-impresionismului. Precizarea e necesară, pentru că aceste principii sînt nu numai de ordin coloristic, ci și constructiv, ele reacționează împotriva acelei disoluții a formei în atmosferă, prezentă la impresioniști, cum o întîlnim uneori, nu la fel de puternică, și la Nicolae Grigorescu, iar mult mai tîrziu, mai accentuată, la Lucian Grigorescu. În aceeași expoziție a grupului « Flacăra » Lucian Grigorescu prezenta tabloul *Două brigadiere*, unde o dată mai mult problema apare din plin. Dar, pictor prin excelență peisagist și mai rar al figurii umane, în toată cariera sa de artist, Lucian Grigorescu s-a aventurat numai cu totul excepțional dincolo de domeniul portretului, iar atunci cînd a făcut-o, apropiindu-se de pictura de gen, problematica sa a gravitat mult mai intens în jurul înfățișării unui personaj, decît al prezentării unei scene, necum a unui eveniment. Pe de altă parte, caracterul impresionist al picturii sale situează problema sacrificării obiectului pe alte coordonate decît cele proprii lui Ciucurencu. De aceea, cînd efortul lui Lucian Grigorescu se îndreaptă cu vădită necesitate asupra construcției formale și artistul face într-un grad sporit apel la desen, acest desen nu împrumută nimic, ca de altfel nici întreaga compoziție a tabloului, din instrumentarul modalităților cerebrale. La impresionistul Lucian Grigorescu, linia, sau și numai *accentul* liniar, nu intervin niciodată, nici chiar la modul abstract rezultat din întrepătrunderea unor planuri, căci la el, cu rarisime excepții, planurile sînt indicate nu printr-o sinteză a tușelor și a maselor cromatice, ca la Ciucurencu, ci doar prin variația dominantelor de culoare, ceea ce nu obligă la renunțarea fragmentărilor multiple de tușă, lăsînd astfel neștirbită intensitatea efectului vibratil.

Or, — la începutul lui 1948 — pentru Ciucurencu problema era: cum să-i păstrezi culorii întreaga capacitate senzorială și emoțională, implicit vibratilă, fără să-i diminuezi formei consistența, și apropiindu-te de obiect astfel încît să continui să-l figurezi, dar situîndu-l totodată pe scara valorilor de expresie necesare servirii subiectului, în cadrul semnificării unui eveniment. Am spus semnificării și nu ilustrării, cu toate că, folosit astăzi și aplicat la pictură, cuvîntul « semnificare » diferă întrucîtva, prin rigoarea implicației sale, de înțelesul său de acum un sfert de veac. Înțelesul actual, hotărît mai pertinent, subliniază tocmai ceea ce desparte pe pictor de ilustrator, căci nu se mai asociază în conștiința noastră și a artistului, cînd e vorba de tablou și de reprezentare, cu ideea descrierii.

Spuneam mai înainte că, în 1947, la Ciucurencu expresia elementului senzorial se putea aproape lipsi de intervenția celui cerebral, afirmație valabilă și pentru tabloul *30 Decembrie*. Ciucurencu cel de atunci nu avea nevoie decît în foarte mică măsură de această intervenție, întrucît pictura de istorie rămînea pentru el un pretext de bucurii vizuale, nu *oferit* de evenimentul în cauză (considerat ca imagine), ci *dedicat* lui. Intenția artistului era de a aduce istoriei un omagiu, de a-i exprima o adeziune, nu de a o descrie în cadrul unui reportaj care ar fi folosit desenul și culoarea în locul cuvintelor. Tabloul său nu era, și nu țintea să fie, expresia unei picturi de idei, vreau să spun a unor idei literare și ilustrative. Într-o astfel de pictură sacrificarea obiectului, oricît de departe ar fi fost ea împinsă, nu însemna evaziunea artistului din realitate, cîtă vreme acest sacrificiu nu angaja obiectul în totalitatea sa, ca prezență logică și vizuală, ci afecta numai convenția *aparențelor* sale. Dar în 1948 cine la noi, ba chiar și aiurea, avea conștiința clară că se află în prezența unei profunde și largi schimbări de convenție, așa cum ne dăm seama acum, după un sfert de veac, și după ce între timp au apărut nenumărate opere care s-au impus contemporaneității, și atîtea din scrierile fundamentale ale unor importanți teoreticieni și sociologi ai artei?

În 1938, Bernard Champigneulle, autorul cărții *Neliniștea în arta de azi*, carte prefațată de René Huyghe și care a trezit mult interes la apariția ei, putea să scrie într-un capitol parcă anume destinat să răspundă zece ani mai tîrziu gîndirii plastice aflate la baza interpretării de către Ciucurencu a personajelor sale din tabloul amintit: « În fața omului artistul modern se fîstîcește, fuge de expresie, de sensul unui surîs, de mărturisirea unei priviri; el ocolește chipul, a cărui carnație îl reține mai puțin decît bariolajul unui tapet, al cărui rid este pentru el mai puțin semnificativ decît cuta unui veșmînt. [...] I s-a reproșat lui Cézanne că a pictat figura așa cum ar fi pictat un măr. Ceea ce este injust, în sensul că Cézanne punea atîta fervoare în pictura sa încît ajungea să exprime, fără să caute cu dinadinsul, viața interioară a modelului; dar metodele sale rămîn pînă la urmă nefaste, căci astăzi se vrea să se picteze figura așa cum se pictează un măr; se omite numai că pentru asta este nevoie de un alt fel de crez.

Și ce gîndea în prefața pomenită René Huyghe, el care prin autoritatea sa, încă de pe atunci constituită, sprijinea opiniile lui Champigneulle, și care în 1936 îi adusese lui Cézanne, într-o mică monografie, un elogiu înălțător? Iată-l declarînd fără ocol: « De senzații cu impresionismul, de linii și culori cu cubismul, de explorări în ființa noastră necunoscută cu suprarealismul [tinerii] avuseseră parte destul. Dar viața? Retras în aceste jocuri subtile ale specialității sale umane, artistul nu uită oare răspunderea teribilă pe care o înseamnă pentru fiecare din noi viața, viața noastră? În mijlocul atîtor înțelesuri aflate artei sale, cine găsea unul pentru viața sa? Și iată că o lume pare să se prăbușească, că ordinea socială, ordinea internațională și ordinea umană pur și simplu, ezită deodată în nesiguranța formei și viitorului lor; cine va mai fi deci în stare să se abțină de la esențial? Oare n-a scos o întreagă generație strigătul lui Aragon care, după zece ani de suprarealism, încearcă o dramatică securitate în ,,a fi găsit din adîncul norilor săi intrarea *lumii reale* (subl. în text) în care merită să trăiești și să mori?" ».

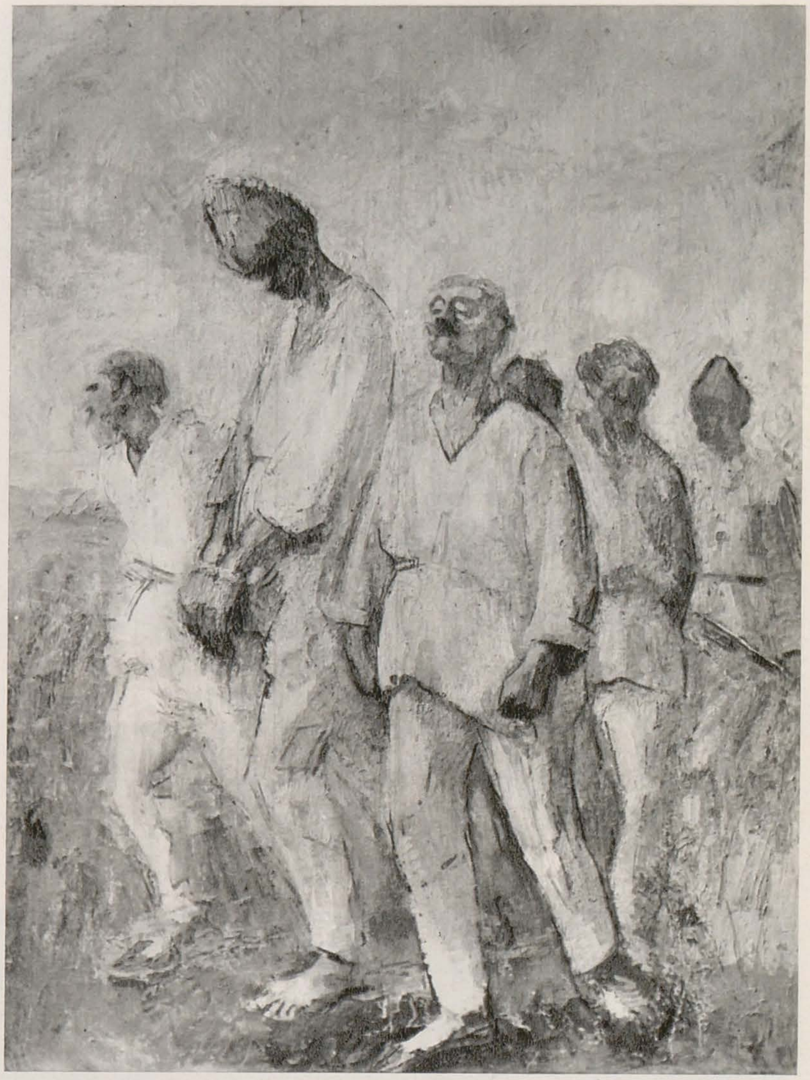
Să mi se ierte aceste lungi citate, care pot lăsa cititorului impresia că îl îndepărtează de subiect. În realitate ele sînt necesare pentru a înțelege spiritul critic, de totală bună credință, dar tot atît de eronat în suspiciunile sale și tot atît de oscilant în criterii[1], cu

[1] În același an cu cartea lui Champigneulle apărea, la numai cîteva luni interval, volumul *Contemporanii*, scris în principal de René Huyghe, unde acesta afirma: « Violența judecăților pe care le provoacă arta modernă este cu siguranță semnul că istoria nu va putea s-o ignoreze. O artă la care nu aderi decît cu entuziasm, căreia nu i te opui decît cu pasiune, o artă care atrage atît de universal atenția și discuția, nu poate fi decît unul din aspectele esențiale, revelatorii, ale timpului nostru. [. . .] În fața artei moderne admirația trebuie să se orienteze și să aleagă; interesul și curiozitatea nu pot măcar să ezite necum să i se refuze; rareori gîndirea omului a arătat atîta generozitate, atîta îndrăzneală, atîta temeritate ».

care a fost întîmpinat, acum un sfert de secol, la noi, tabloul *30 Decembrie*.
Ceea ce vreau să arăt invocînd părerile celor doi critici de artă francezi, mult anterioare momentului de care mă ocup, dar prezente în conștiința critică românească menită să-l ilustreze, este afinitatea de reacții (deosebite, dincolo de moment, numai ca grad și nuanță), care păreau să apropie, în fața anumitor aspecte ale creației contemporane, două lumi opuse precum cea a Occidentului capitalist și cea a Răsăritului socialist. Din perspectiva timpului care s-a scurs ne este ușor să operăm cu criteriile epocii noastre pentru a surprinde realitatea unui fenomen care, la vremea apariției sale, a fost respins fără să fie măcar identificat : mutația de limbaj și viziune plastică, pe cale de a se cristaliza. Ce a devenit pentru istorie covîrșitoarea majoritate a artiștilor dați ca exemplu de Champigneulle sau de Huyghe spre a sugera necesitatea, ba chiar iminența unei « întoarceri la real », care le apărea nouă și plină de speranțe, dar care nu făcea decît să continue, fără prea multă strălucire, agonia unor formule uzate, toți acei Lasne, Humblot, Jeannot, Hossiason, Berman, Grange, ba chiar și Terechkovitch, Brianchon, sau Legueult ? Și cum a reacționat în cele din urmă Aragon față de pictura atît de bine intenționată a lui André Fourgeron, după ce, la începutul anilor '50, îl ridicase pe culmile exemplarității ? Lucrurile sînt prea cunoscute ca să fie necesar să insist. Dar în 1948 toate acestea puteau fi cu greu prevăzute; astăzi le întîmpinăm cu o judecată mai limpede.

★

Invocînd chiar precizarea pe care la un moment dat am făcut-o eu însumi, s-ar putea obiecta că principiile de bază la care făcea atunci apel Ciucurencu nu erau noi și că aveau îndărătul lor cîteva bune decenii. Într-adevăr, așa s-ar prezenta faptele, dacă aș avea în vedere o simplă modificare de stil sau viziune. Aici, însă, este vorba de o schimbare în timp mult mai substanțială, care, părînd la început să afecteze numai planul percepției senzorial-vizuale, și apelînd paralel la soluțiile de organizare și echilibru ale rațiunii, pregătea de fapt terenul prielnic unor răsturnări radicale în domeniul tuturor mijloacelor de comunicare plastică. Asta explică de ce Ciucurencu cel de acum 25 de ani socotise, călăuzit de intuiția sa de artist iar nu de o doctrină picturală, că poate ataca un subiect istoric transgresînd codul obișnuit. S-a crezut în momentul acela că este vorba de un pur formalism, acolo unde în realitate conținutul faptic își căuta o expresie eliberată de atributele descrierii și ale enunțului anecdotic, pentru a face din culoare purtătoarea unui dublu mesaj : cel simbolizat de eveniment și cel al strălucirii ei proprii. Puținele accente de contur îi dăruiau cu succință culorii un obiect care, de astă dată, înainte de a-i aparține ei, aparținea subiectului. Relația culoare-obiect redevenea astfel o relație obiect-subiect, dar într-un alt limbaj.
Cînd, puțin mai tîrziu, Ciucurencu a abordat din nou pictura istorică, realizînd binecunoscutele tablouri — portrete sau compoziții — în care apare figura Anei Ipătescu, și cînd, paralel, a perseverat în executarea portretelor cîtorva dintre oamenii noștri de cultură (Călinescu, Ralea, Zambaccian, Jora, Gheorghe Dumitrescu), liniile de contur nu au dispărut propriu-zis, dar au căpătat o funcție ușor descriptivă și mai puțin sintetică. Ele au devenit individual mai discrete, și totuși în mod evident expresia unui desen care, de astă dată, nu se mai rezuma la efectul cîtorva simple accente : jocul petelor de culoare și exigențele figurative ale formei nu mai păreau dispuse să se pună de acord fără intervenția sporită a elementului liniar. Artistul continua să deseneze cu culoarea (riguros principiu cézannian), dar trecea o parte din prerogativele nou dobîndite ale acesteia asupra intermitentei rețele liniare, care, fără ostentație, și chiar fără insistență, își făcuse loc în cîmpul imaginilor sale.
Pictorul a încercat atunci una dintre cele mai dificile împăcări cu putință : aceea dintre soluțiile formale ale post-impresionismului și cerințele tabloului narativ, tablou în care mișcarea personajelor, atitudinea lor încărcată de patos, sau și numai străbătută de un palid fior romantic, era condiționată de subordonarea culorii la realitatea obiectului, mai mult chiar : la imperativele dictate de subiect.

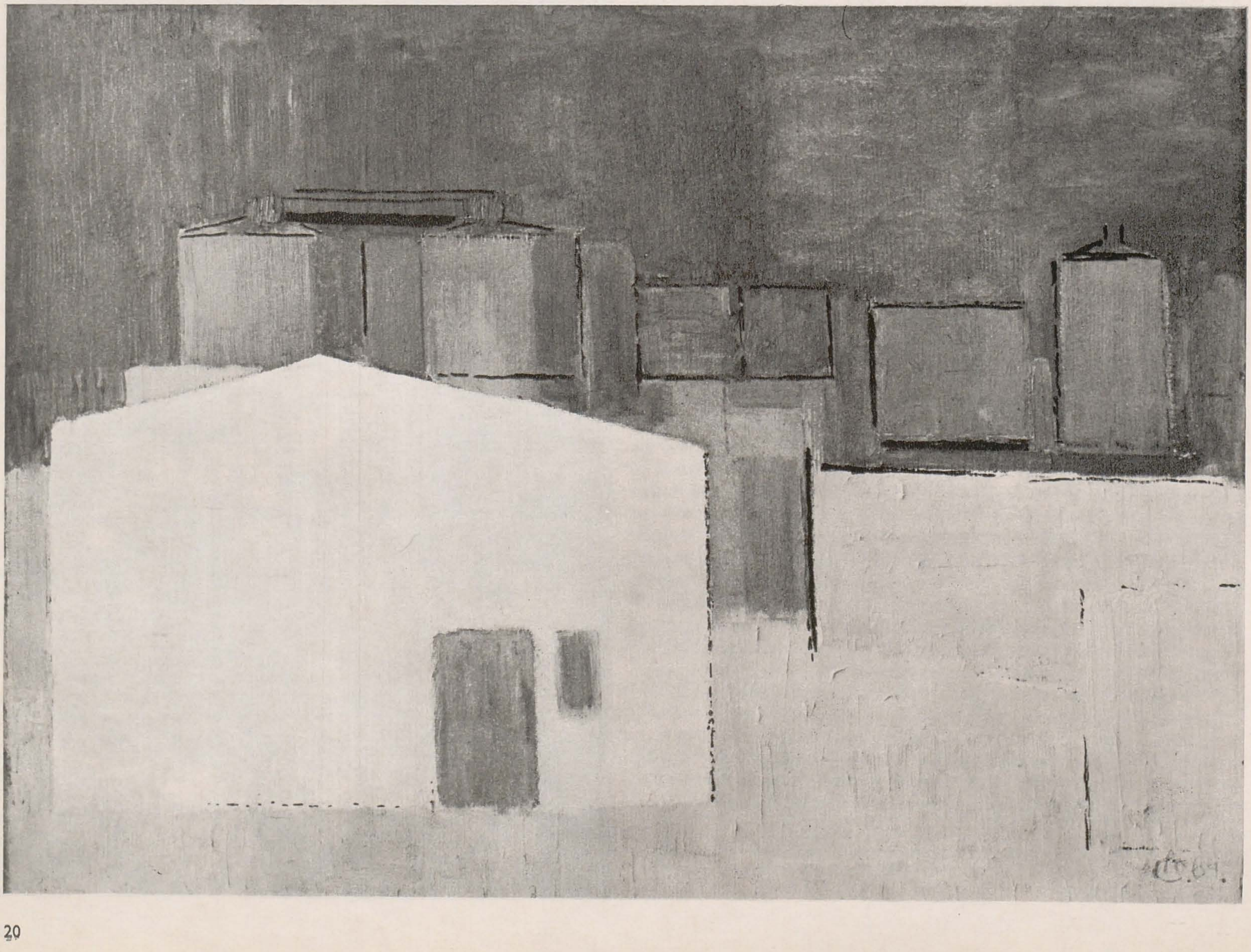


1. *1907, ulei*
2. *Republica, ulei, 1948*

Încercarea a fost de-a dreptul eroică și dacă pictorul n-ar fi fost împins spre exagerările care s-au schițat în prima versiune a *Decapitării Olgăi Bancic* pentru a culmina apoi în compoziția cu alt subiect de la Muzeul Doftanei, poate că am fi asistat la o fructificare încă necunoscută a lecției lui Cézanne, fructificare în orice caz mult diferită de aceea pe care au ilustrat-o la timpul lor Post-impresioniștii și ulterior creatorii cubismului. Oricum, cu riscul de a-și rata ținta, impusă un numai de subiect ci și de cerințele execuției, Ciucurencu n-a abandonat niciodată principiul rezolvării formei prin modularea culorii, și nici pe cel care îi pretindea să caute în calitatea acesteia motivarea actului pictural. Și dacă, în condițiile primilor ani ai deceniului al șaselea, fidelitatea față de aceste principii l-a dus repede la un impas în pictura istorică, o dată aceste condiții schimbate, tot ea l-a ajutat să iasă la fel de repede din el și să părăsească un drum care se dovedea închis.

Ciucurencu nu a mai făcut de atunci nici o tentativă de a se apropia de obiect cu acea supunere oarbă, plină de nobile intenții dar și de irezolvabile contradicții, care izbutiseră pentru o clipă să-i rătăcească pașii. Experiența pe care o consumase i-a demonstrat, înaintea tuturor, că dacă în pictura istorică (și poate nu numai în pictura istorică) obiectul trebuie cu necesitate să-și păstreze într-o oarecare măsură independența față de culoare, el trebuie în același timp să sufere consecința pe care i-a impus-o gîndirea artistică modernă și contemporană, atunci cînd a instaurat primatul culorii ca o legitimare a specificului pictural; că, prin urmare există niște limite în ce privește tendința de absolutizare a acesteia, dar și în ce privește ponderea obiectului în tablou, ca formă reflectată de modelele realității. Soluția post-impresionistă pe care o încercase în pînzele cu Ana Ipătescu nu i s-a părut că-l poate duce mai departe pe planul rezolvărilor picturale, în ciuda satisfacției îndreptățite de rezultatul atins. De aceea, chiar și atunci cînd condițiile momentului s-au schimbat, el totuși nu s-a mai întors la modalitatea viziunii sale din 1948.

A rămas însă în continuare la fel de preocupat de pictura istorică, ceea ce implica o confruntare cu obiectul încă stăpînită de neliniști și îndoieli, cîtă vreme expresia eminamente picturală spre care năzuia se lovea de legitatea tradițională a reprezentării. *Convoi de prizonieri* (astăzi la Muzeul de artă din Galați) este, cred, primul tablou prin care Ciucurencu se arată a fi depășit, în pictura istorică, acel moment. Se observă în această compoziție, în atitudinea personajelor, în mersul lor gîrbov strivit de povara înfrîngerii, în expresia întunecată a chipurilor — totul susținut de culoarea dominantă a unui albastru cenușiu — un accent psihologic care suplinește lipsa insistențelor de detaliu în construcția formei. Căci, deja, forma, eliberată din strînsoarea unui desen întrucîtva prea descriptiv, respiră o anumită degajare, propice expansiunilor (încă discrete) de culoare. Totuși, pictorul era încă destul de departe de a atinge acea decantare coloristică atît de pură, de mai tîrziu, care va face ca valoarea comunicativă a obiectului să se mute, din planul reprezentării, în cel al unei expresii puternic spiritualizate. Cuvîntul « transfigurare » mi se pare la locul potrivit atunci cînd încerc să definesc ce a devenit pentru Ciucurencu obiectul, în acest proces în care materia colorantă tindea, pînă la un punct, să se confunde cu imaterialitatea luminii. Și oare nu tocmai aici trebuie căutată semnificația, cu totul particulară, pe care acum o capătă albul în anumite picturi ale artistului ? Raportul culoare-obiect devenea treptat cheia unei soluții care pe de o parte îngăduia atenuarea caracterului concret al formei spre folosul spiritualizării, iar pe de alta evita spulberarea aceleiași forme în jocul dizolvant al fluturărilor de lumină așa cum se întîmplă în operele cele mai tipice ale impresionismului, fără a fi însă vorba, la Ciucurencu,



de o repetare pur și simplu a construcției senzorial-cerebrale, specifice lui Cézanne.

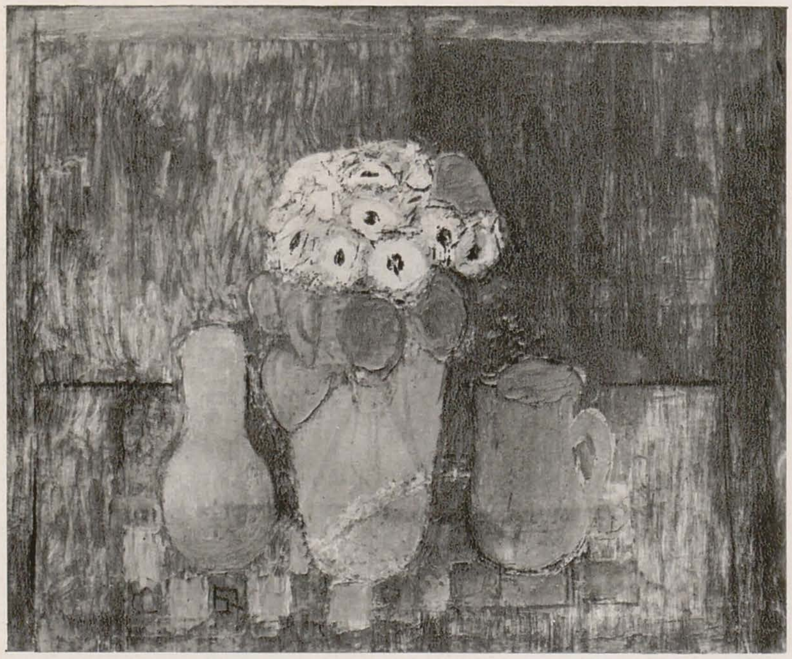
Am asistat la apariția, nu după multă vreme, a lui *1907*, unde spiritualitatea obiectului îi estompa acestuia, în limitele îngăduite de temă, ceva din materialitatea imediată, supunîndu-l în același timp unei deformări (figura centrală mult alungită) care îi sublinia semnificația simbolică. Era un mijloc de a depăși exigențele expresiei psihologice propriu-zise, — eliminată numai parțial în acest tablou ce se voia mai departe istoric în sensul ușor amendat al tradiției, — pentru a permite expresiei plastice picturale să-și păstreze întîietatea.

Cam din aceeași perioadă și cu aceeași finalitate, dar cu implicații tot mai diferite, mai potrivnice de fapt obiectului, încep reîntoarcerile lui Ciucurencu la o temă istorică pictată de el mai demult : *1 Mai*. Nu-mi propun să cercetez aici ce devine în timp tabloul cu temă istorică sub penelul artistului, dar vreau să atrag atenția cu privire la două fapte : în primul rînd, că, urmărind fazele prin care trece pictura sa istorică, ajungi să înțelegi foarte clar ce se întîmplă cu pictura sa în general, pentru că în imaginile cu personaje și evenimente problemele pe care trebuie să le rezolve i se pun mai acut; în al doilea rînd, că, prin repetatele sale reveniri asupra picturii istorice, fie că este vorba de o temă nouă, fie că este vorba de o reluare a uneia deja tratată de el înainte, Ciucurencu oferă un exemplu unic în istoria picturii noastre contemporane, exemplu plin de instructive semnificații. Este limpede că pictura istorică nu l-a preocupat din motive de conjunctură — cum s-a întîmplat cu unii artiști care, o dată trecut ceea ce le părea a fi fost un simplu imperativ al momentului, au întors definitiv spatele acestei picturi — ci că ea a constituit stimulentul neîntrerupt al căutării unor soluții de ordin calitativ plastic, forțamente noi, întrucît apăreau în condițiile exigențelor celor mai moderne și ale dispariției deja de mult manifeste a unei mari tradiții. Ceea ce însemna, evident, să-ți asumi un risc. Ciucurencu a făcut-o, cu un efort uneori dramatic, căutînd o rezolvare conformă cu cerințele timpului nostru, în spiritul acelei gîndiri care de la impresioniști și Cézanne încoace a pretins contrastului cromatic, culorilor calde și reci, să suplinească efectele iluzioniste și adesea sumbre ale clar-obscurului, așa cum a pretins, armoniei « muzicale » a tabloului, specificității sale picturale, să înlocuiască narația. Numai că tabloul istoric fără narație este greu de conceput, cum este la fel de greu de conceput în afara unei anumite atenții acordate reprezentării. Ciucurencu a primit cu o conștiință civică și profesională admirabilă sfidarea pe care i-au aruncat-o aceste probleme, dovedind o tinerețe rar întîlnită la artiștii generației sale și o prezență în actualitate cu totul surprinzătoare, ca eficiență și imbold, aşa cum s-a văzut și în Expoziția aniversării celor 25 de ani de Republică, din sălile Muzeului de artă. El a ținut trează speranța că în zilele noastre o astfel de pictură poate persista, că a persevera în abordarea ei merită ostenelile unei pătrimi de secol, și a acceptat cu o emoționantă renunțare de sine ca marele și definitivul răspuns la întrebările sale chinuitoare să-l rostească viitorul. Feluritele variante ale lui *1 Mai*, născute din nevoia lui Ciucurencu de a-i afla acestei teme noi și noi ipostaze plastice, care să-i satisfacă aspirația spre mai bun, constituie testul cel mai convingător.

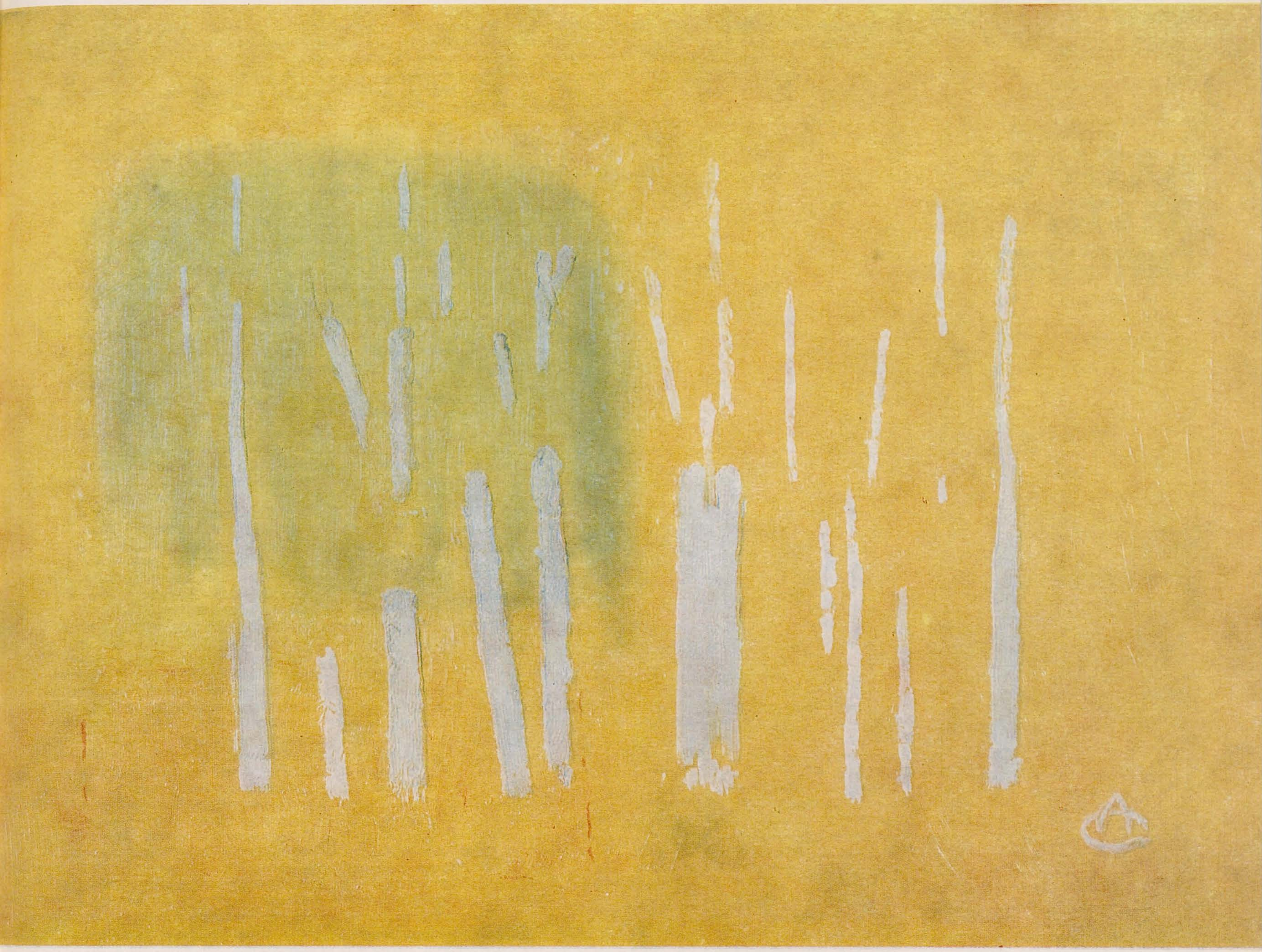
Dacă, așa cum spuneam, în *1907* și în primele versiuni ale lui *1 Mai*, Ciucurencu se arată încă destul de legat de subiect și chiar, deși numai tangențial, de unele imperative ale expresiei psihologice, — ceea ce se poate vedea și în varianta tîrzie, mult simplificată, a *Anei Ipătescu la 1848*, — în schimb, în versiunile ultime ale tabloului consacrat zilei internaționale a muncitorilor subiectul este înlocuit printr-o simplă schemă rapelativă, un fel de rețea articulată, de semne evocatoare, menite să facă în cugetul privitorului conexiunea cu evenimentul real. Aceste semne sînt în același timp cele care se străduiesc să reprezinte, mai mult sau mai puțin, obiectul. Prin urmare, întîlnim aici o concepție picturală în care de fapt obiectul este mai degrabă semnificat decît reprezentat. În clipa însă cînd fac o asemenea constatare sînt obligat să trag concluzia că Ciucurencu se situează cu consecvență în linia gîndirii sale picturale mai vechi, unde obiectul se dovedea o posesie a culorii, iar funcția sa reprezentativă ceda tot mai mult locul funcției sale cromatice, deși această sacrificare a obiectului ca obiect, — care, începînd din 1933 — 1934, intervine în repetate rînduri pe parcursul etapelor de evoluție a artistului — nu este niciodată integrală, iar trecerea efectivă de la reprezentare la semnificare își află ilustrația abia în opere ce aparțin ultimului deceniu.

Cum am arătat la început, problema sacrificării obiectului, conside-

3. *Aspect de la rafinăria Ploiești, ulei*
4. *13 Decembrie 1918, ulei*
5. *1 Mai liber ulei, 1958*
6. *1 Mai (a 5-a versiune), ulei, 1964*



rată din punctul de vedere al reprezentării, este o problemă-cheie pentru aproape întreaga pictură europeană din a doua jumătate a veacului al XIX-lea și pînă în zilele noastre, deoarece în fond este vorba de prioritatea percepției coloristice față de aceea a formei, adică de consecințele care decurg din fenomenul subliniat încă de Delacroix, conform căruia de la depărtare, sau printre gene, ochiul sesizează armonia cromatică a unui ansamblu și culoarea proprie obiectelor ce-l compun, mai înainte de a identifica acel ansamblu și acele obiecte. În arta contemporană, această prioritate, să-i spunem fenomenală, s-a transformat într-una valorică, de principiu, dînd naștere unei întregi estetici, care permite organizarea coloristică a unei suprafețe pictate, fără preocupare pentru figurările reprezentative ce, eventual, o afectează. Atît cubismul (sub raport cerebral), cît și pictura abstractă (sub raport sensibil), îndeosebi aceea care poartă numele de tașism, sînt consecința directă a acestei estetici.
Ciucurencu însă nu este nici cubist, nici tașist, și nici nu aspiră, conștient sau voluntar, la vreuna din aceste modalități. În ciuda tendinței sale distructive față de obiect, rămîne totuși, pînă la un punct, legat de el. Că situația aceasta își are rădăcina într-o condiție istorică locală, sau într-una de structură psihologică individuală, importă prea puțin pentru ceea ce am de stabilit aici, căci problematica artistului rămîne aceeași. Luminozitatea și puritatea coloristică, atinse de Ciucurencu în gradul cel mai înalt, au reclamat într-adevăr o simplificare formală împinsă foarte departe, dar nu i-au impus abandonarea obiectului și implicit a figurației. Cu alte cuvinte, ceea ce intervine la Ciucurencu, atunci cînd observăm în pictura sa o puternică apropiere de abstracționism, nu constituie propriu-zis o atitudine deliberat non-reprezentațională și anti-obiectuală, izvorîtă dintr-o concepție, ci o poziție estetică, aș spune chiar mai degrabă o *dispoziție* estetică rezultată dintr-o mereu încercată și confirmată experiență a culorii. În 1958, cu prilejul unei călătorii a mea în Italia, la Roma, Ciucurencu, foarte impresionat pe atunci de rezultatele picturale obținute de Fausto Pirandello, pe care îl cunoscuse cu vreo doi ani înainte, m-a îndemnat să văd tablourile artistului italian spre a-mi da seama, în ele, de valorile luministice ale albului, amestecat în așa fel cu restul culorilor, încît deschiderea pronunțată a tonului să nu diminueze strălucirea acestora, ci, dimpotrivă, să le aducă un spor de prețiozitate și rafinament. Am arătat mai înainte că Ciucurencu însuși urmărea pe vremea aceea atingerea unor rezultate similare, dar, bineînțeles, cu particularități de viziune care continuau să-i rămînă proprii.
La Roma l-am cunoscut pe Renato Guttuso, cu care am avut bucuria să petrec o seară întreagă împreună, și, cu acest prilej, celebrul pictor (pe atunci încă neo-realist), care îl întîlnise pe Ciucurencu la Moscova, îi văzuse pictura și avusese cu dînsul o convorbire, mi-a spus, în cadrul unei discuții despre arta noastră contemporană și tendințele unora dintre reprezentanții ei: « Numai puțin, și pictorul abstract care se ascunde în Ciucurencu al vostru ar ieși la suprafață; deocamdată, totul mocnește încă pe dedesubt ».
Asta mi-o declara un artist important care avea o foarte mare prețuire pentru Rafael, și care în același timp aprecia cu generoase elogii ampla retrospectivă postumă a lui Jackson Pollock, organizată atunci în metropola Italiei. Este de înțeles că în 1958 aceste cuvinte ale lui Guttuso m-au intrigat, făcîndu-mă să urmăresc cu îndoită atenție evoluția lui Ciucurencu. Începînd de prin 1961—1962, afirmația lui Guttuso, raportată la stadiile succesive ale picturii artistului și-a dezvăluit temeiurile: Ciucurencu nu devenea cu adevărat un pictor abstract, dar în multe din tablourile sale părea să se apropie cu pași hotărîți de abstracționism. Și totuși, undeva, el s-a oprit din drumul pe care pornise: exact în punctul unde obiectul urma să părăsească scena reprezentărilor, lăsînd culoarea să-l întîmpine singură pe spectator. Dezlegarea acestei atitudini îmi pare că o aflu în pictura lui Ciucurencu de acum mai bine de un sfert de veac, atunci cînd, cu exemplul lui Matisse în față, și, la cîțiva ani de cînd trecuse prin atelierul lui Lhote (ceea ce i-a fost cu prisosință salutar), n-a optat pînă în cele din urmă nici pentru arabescul și simplificările pronunțat decorative ale primului (cu toate că și-a însușit destul de mult din lecția sa despre « confortabilitatea » picturii), nici pentru construcțiile cubiste ale celui de-al doilea (de la care, o dată mai mult, după Cézanne, învățase că reprezentarea picturală a obiectului presupune în primul rînd o articulare clară de planuri), ci pentru un cézannism care, fără să tindă spre faimoasa reducție la cilindru, sferă și con, ilustra în continuare, dar într-un spirit al secolului XX favorabil prin excelență exaltărilor culorii, crezul meșterului din Aix, conținut în cuvintele prin care acesta făcea aluzie la rigorile constructive impuse de transcrierea «micii sale senzații». Această «mică senzație» a însemnat întotdeauna pentru Ciucurencu un mesaj al obiectului, chiar dacă, întocmai ca lui Cézanne, obiectul își semnala prezența nu prin funcțiile sale în spectacolul realității, ci prin proprietățile de culoare. Dar tocmai de aceea nu putea fi ea despărțită de obiect. Ce devenea pentru Ciucurencu o culoare fără obiect? O « imagine » care nu imagina nimic, la un artist căruia propria facultate de imaginare nu-i dădea sugestii, sau poate numai nu-l hotăra să suplinească această lacună, pentru că, în fond, cine pleacă de la senzație pleacă de la concret, de la palpabil și vizual, chiar dacă nu reține decît culoarea și tonul, adică atributele luminii și spațiului pur. Or, a pleca de la concret presupune a-l semnifica într-un fel, dacă nu vrei să lași pînza goală de înțeles într-o lume de spectatori în care culoarea și tonul sînt în primul rînd motivate de prezența unui obiect. Mai mult decît orice altceva, nevoia acestei semnificări l-a făcut pe Ciucurencu să recurgă la cearcănele negre de contur, acele frînturi de arc sau de dreaptă, trasate cu penelul, și care, așa cum am arătat, nu au tins ani de-a rîndul să depășească efectul unor simple accente.
În ultimul deceniu aceste accente — mai mult linii drepte, întrerupte din loc în loc — sînt iarăși prezente în pictura lui Ciucurencu; acum, însă, ele configurează o formă fără volum, lăsînd adesea impresia unei culori ușoare și transparente, care, văzută de aproape, se dovedește



totuși de o consistență surprinzătoare. Așadar, culoarea s-a spiritualizat fără ca în realitate să se dematerializeze; în același timp, majoritatea pînzelor demonstrează că funcția ei constructivă a fost abandonată, ceea ce presupune nu numai sacrificarea obiectului, ci și o îndepărtare de Post-impresionismul cézannian.

Cele mai fericite ilustrări ale acestei evoluții sînt tablourile *Interior de pădure*, *Cobză*, *Instrumente muzicale*, datînd din 1968, 1970 și 1971. Aici rafinamentul și muzicalitatea lui Ciucurencu au atins un maximum, iar foarte discreta evocare a obiectului enunță premisele unei realități imaginare alcătuită din percepții, completate de sugestia gîndului. Singur Lucian Grigorescu a mai atins în pictura noastră un asemenea nivel de decantare a culorii. Numai că, la Ciucurencu, efectul vibratil al tușei, multinuanțat fragmentată, a fost înlocuit printr-o frecventă intervenție a ceea ce în limbajul de atelier se numește « ton pe ton »; el este realizat printr-o juxtapunere de pete de aceeași culoare, ale căror hotare nu oferă privirii vreun contrast.

Cu asemenea rezolvări și cu o prezentare de ansamblu cum a fost cea de la Dalles, Ciucurencu se dovedește în momentul de față a fi cel mai subtil și mai strălucit dintre coloriștii pe care îi avem și totodată un mare poet al luminii. Posedînd aceste virtuți, mesajul său, prin excelență liric și încărcat de bucuria de viață, nu are nevoie să apeleze la figurări care, prin specificul lor obiectiv și prin aria lor problematică, refuză modalitatea plastică aleasă.

Obiectul își are cerințele lui. Îl poți păstra sau elimina din tablou, dar fie că optezi pentru una sau cealaltă dintre aceste soluții, ești obligat să respecți ceea ce îți impune capacitatea de convingere a imaginii. Ea e condiționată de limbajul în care te exprimi. Cînd relația dintre obiecte se schematizează, și cînd obiectul însuși devine o schemă, tinzînd să se reducă la semn — cum se întîmplă în anumite pînze ale lui Klee — gîndirea despre tablou se cere supusă unei alte inteligențe decît cea care regizează domeniul pur al sensibilității (în continuare caracteristic lui Ciucurencu, dovadă contradicțiile evidente care persistă adesea în tablourile sale cu temă istorică). Cézanne, prin structura sa psihologică, dar, într-un grad la fel de hotărîtor și prin educația sa, a fost în egală măsură un sensitiv și un cerebral, ceea ce nu se poate afirma despre Ciucurencu, așa cum, cu excepția lui Pallady, nu se poate susține despre nici unul dintre pictorii mari care ilustrează tradiția artei noastre moderne și contemporane: Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu, Lucian Grigorescu. Desigur, aceste considerente nu schimbă cu nimic caracterul împlinit al creației lui Ciucurencu, pe culmile unde l-a înălțat activitatea sa de aproape o jumătate de veac; ele contribuie numai — și operația mi s-a părut necesară — la situarea mai exactă a unei probleme enunțată la noi pentru întîia oară, dacă fac abstracție de micul eseu din 1947.

7. Natură statică, ulei, 1961
8. Vas cu ciclame, ulei, 1967
9. Pădure, ulei

ARTA CA RESTITUIRE ORIGINARĂ

Ori de cîte ori discutăm despre semnificația doctrinelor estetice în cuprinsul istoriei gîndirii, trebuie să facem o distincție precisă între două planuri de manifestare ale discursului teoretic. Într-un prim sens vorbim despre evoluția *internă* a formelor culturii. Într-un al doilea înțeles ne referim la dezvăluirea *raporturilor* dintre aceste forme și structura de bază a vieții sociale.

Primul mod de abordare a problemei denotă o orientare a atenției către *sistemul formelor* culturii privit ca un organism *relativ autonom*. În acest caz, fenomenul culturii — pe care într-un înțeles mult mai larg dar și mai exact îl vom numi sistemul total al *factorilor ideali* — este considerat ca fiind o existență *în sine*, avînd propriile lui legi interioare de *deducere* a ideilor și propriul său *orizont* spiritual de raportare la lume. Dată fiind importanța unei atari teme, apare evidentă necesitatea de a studia însăși evoluția *imanentă* a universului spiritual. Așa am procedat și noi pînă acum, în textele anterioare, iar aceasta cu scopul de a dezvălui modul în care se elaborează noi proiecte ideale și noi înfățișări ale devenirii ființei. Cel de al doilea mod de tratare a chestiunii presupune îndreptarea atenției spre cîmpurile de interacțiune situate între sistemul total al *factorilor reali* și acela al *factorilor spirituali*. Evident, în secolul trecut, meritul deosebit al lui Marx, în domeniul esteticii, a fost tocmai acela de a fi pus în lumină asemenea raporturi de determinare și de întrepătrundere *activă*; este vorba deci de raporturile instaurate între structura de bază a *factorilor reali* și aceea mai puțin ordonată și mai greu de stăpînit, prin inteligență, a *factorilor ideali*.

Desigur, fiecare dintre aceste două sisteme de manifestare a existenței este *diferențiat* în cuprinsul lui. De aceea, anumite legi de *simetrie* fac în așa fel, încît, raporturile instituite să se închege, de cele mai multe ori, între *părțile* componente ale extremelor și nu între polii relației considerați în *ansamblul* lor.

Toate acestea ne conduc la concluzia că trebuie să cercetăm analitic sistemele antinomice, sau stările opuse ce intră în compunerea vieții concrete și a spiritului. În acest sens, apare limpede constatatrea că, în sfera *factorilor reali*, totul se constituie pe trei planuri distincte. Aceste trei niveluri au ranguri deosebite de profunzime și semnificații diverse în raport cu viața umană.

Un prim nivel mai general — dar de o profunzime nerestrictivă în plan ontologic, în măsura în care el definește *continuitatea* ființei și intențiile ei fundamentale de *solidaritate* colectivă — este constituit de ceea ce am putea numi *starea generală a existenței* umane. O asemenea stare implică trei entități componente. În primul rînd, în interiorul condiției generale de trăire efectivă intră raportul esențial al ființei cu *existența totală* a lumii. Ființa este, din acest punct de vedere, prezentă *în lume*, și, drept urmare, ea își afirmă acum raportul funciar cu *totalitatea* obiectivă, definindu-și astfel prima ei *situație ontologică*. Pe un plan secund, subzistă însă, la acest nivel global de existență, atît instinctul de *conservare*, cît și sentimentul colectiv al participării la *timp*. În sfîrșit, în al treilea rînd, acționează, în acest prim stadiu al ființării, ansamblul *simbolurilor* și al *miturilor* care, întruchipîndu-se și materializîndu-se, devin stări relevante de viață naturală și de comportament colectiv. Pe o treaptă de un anumit grad de concretizare, în raport cu existența în genere, se edifică cea de a doua componentă a lumii *factorilor reali* și, anume, fenomenul complex de *civilizație*. Acesta se definește prin nucleul său *tehnologic*, prin *instituțiile* și ansamblul *lucrurilor* create și prin intermediul *comportamentului moral* colectiv, care s-a configurat, pe căi complicate, de-a lungul timpului.

Un al treilea plan al universului *factorilor reali* este reprezentat de ceea ce am putea denumi *modul de organizare socială* și de *producție*. În această regiune se dă efectiv adevărata bătălie a vieții și tot aici se concentrează elementele ce definesc celelalte zone ale sistemului de *factori reali*. Un act de stranie epifanie existențială face ca realitățile conținute în aceste regiuni să-și găsească forme de oglindire *simetrică* și creatoare la nivelul universului de *factori ideali*. Dar tot ce se constituie în acestă nouă zonă dobîndește un asemenea grad de profunzime, de transcendență și de putere modelatoare, încît, lumea *factorilor reali* se modifică ea însăși, sub influența acțiunii spiritului, recompunîndu-și miturile și simbolurile prezente, inconștient, în actele noastre, decantîndu-și structurile morale de comportament și îmbogățindu-și instituțiile ce țin de sfera civilizației. Aceasta constituie cea de a doua *situație ontologică* fundamentală a ființei. Și ea reprezintă starea de *răzvrătire* a spiritului în fața suferinței și a materiei. În primul ei stadiu ontologic, ființa se descoperea ca fiind prezentă în lume. Ea resimțea aici fie *suferința* născută din însuși actul acestei prezențe, în universul amplu al lucrurilor, fie *bucuria* izvorîtă din *comuniunea* cu lumea. Dar întrucît *lucrurile* cer a fi stăpînite, pentru ca suferința să fie îngrădită, ființa se revoltă și tinde să suprime motivele durerii în plan obiectiv. De aceea Scheler are dreptate atunci cînd afirmă că de la afirmarea mitului prometeic[1] și pînă la formularea teoriei lui Marx[2], spiritul *activ* și nobil de factură europeană s-a îndreptat către acest proiect al suspendării obiective a cauzelor suferinței [3].

Trecînd la analiza sistemului de *factori ideali* constatăm de la început că, înlăuntrul acestui sistem, primul element constitutiv, care intră în permanent dialog cu starea de existență în genere (situată în sfera *factorilor reali*) este definit de orizontul *proiectelor spirituale*. În fond, comuniunea dintre năzuința de a elabora tipare ideale ale aspirațiilor umane și starea originară de existență constituie secretul subzistenței ființei. Pe această treaptă formele ideale își demonstrează capacitatea lor de evoluție aproape autonomă și tot aici se decide esența faptului de cultură.

Desigur, fenomenul de *cultură*, ca un factor simetric față de fondul corespunzător de civilizație, înseamnă o întrupare succesivă a unității originare dintre proiectul spiritului și starea de existență inițială.

La rîndul ei, *ideologia* constituie o reflexie concretă și îndeobște contradictorie a modului de organizare a societății. Apare clar faptul că *influențele indirecte* ce survin între aceste straturi ale existenței reale și ale regiunilor de manifestare ideală fac să se nască o serie întreagă de situații complicate, de întrețeseri și condiționări, ce dau frumusețea vieții și gîndului nemărturisit despre lume.

Nu vom cerceta aici asemenea procese de întrepătrundere complexă; pentru moment reținem schema caracteristică a acestei stări antinomice. Dacă am făcut o asemenea introducere, aceasta se explică extrem de simplu. Am apreciat că, pentru clarificarea climatului discuțiilor estetice din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea — perioadă la care ne aflăm, în intenția noastră de examinare istorică a problemelor de fond ale culturii — o analiză, de felul aceleia întreprinsă mai înainte, este necesară. Precizarea noastră devine convingătoare în momentul în care observăm că, în cea de a doua parte a secolului trecut, se formulează doctrine estetice elaborate din puncte de vedere cu totul deosebite. În cadrul acestei diversități de opinii sîntem obligați de a găsi un criteriu explicativ unitar. Acest criteriu rezidă în constatarea anterioară. Există prin urmare două posibilități fundamentale de abordare a fenomenului estetic și spiritual în genere: o cale a analizei autonome și o alta a cercetării raporturilor stabilite între sistemele antitetice de care am amintit. Astfel viziunea romantică și teoria stării de *Einfühlung* se conturează în planul nevoii de asigurare a solidarității dintre proiectele spirituale și sensibile și situația originară a ființei. În acest sens, putem spune că orientările intelectuale evocate mai înainte țin în primul rînd de intenția dezvoltării interioare a formelor culturii. Dimpotrivă, în aceeași perioadă de timp, se edifică — cu deosebire în Franța — doctrine estetice care vizează, în mod precumpănitor, raportul dintre artă și societate. Cei mai importanți teoreticieni ai acestei direcții sînt Comte, Taine și Guyau. Dezvoltîndu-și concepția în prima jumătate a secolului, Auguste Comte prefigurează tezele esențiale ale interpretării sociologice în cîmpul esteticii. Conceptul său filosofic central, potrivit căruia realul se alcătuiește exclusiv ca un ansamblu format din elemente pozitive, deschidea calea unei orientări teoretice de tip sociologic. Evident, mentalitatea experimentalistă a lui Taine a putut extinde datele intuitive existente în concepția lui Comte. Și, astfel, arta devine, în vederile lui Hippolyte Taine, într-o epocă marcată a industrializării, un rezultat al acțiunii complexe a *mediului*. Numai că, dată fiind esența hegeliană a credințelor filosofice, nutrite mai adînc de gînditorul francez, prin mediu nu se înțeleg, în mod corect, numai aspectele naturale ale lumii obiective. Intră deci în compunerea mediului și ceea ce parțial se numește spiritul epocii: adică factorii ideologici și morali ai societății respective Plecînd din acest punct, Guyau interpretează raportul dintre artă și societate, socotind că persistă o unitate funciară între o seamă de termeni cum ar fi: « viață, moralitate, societate, artă, religie »[4]. Iar arta profundă și serioasă este, pentru Guyau, aceea în care se manifestă această unitate »[5]. Nu ține de domeniul serios al esteticului construcția artistică « decadentă », în substanța căreia o astfel de sinteză organică dispare, în avantajul « jocurilor imaginației și ale stilului, al cultului exclusiv pentru formă » [6].

La această stare obiectivă de lucruri se adăuga o altă împrejurare. În epocă persistau ideile lui Rousseau, formulate în secolul al XVIII-lea. Nu vom ști niciodată exact ce l-a determinat pe autorul *Confesiunilor* să treacă la fundamentarea concepției sale; sfatul dat de Diderot, potrivit căruia Rousseau trebuia să se distingă printr-un contrast izbitor al opiniilor față de majoritatea concurenților convenționali ce veneau înaintea juriului academiei din Dijon, sau o convingere mai adîncă. Cert este că Rousseau va susține teza în virtutea căreia progresul cultural a dus la coruperea moravurilor[7] și la alterarea gustului natural al făpturii omenești. Vor rezulta, mai tîrziu, de aici, tema spaimei de civilizație și îndemnul întoarcerii la natură.

Un sentiment plin de amărăciune, ce pare să fie de aceeași factură — deși el este nutrit de această dată față de procesul de industrializare — descoperim și în atitudinea sensibilă a lui Baudelaire. Geniul acestuia a refuzat soluțiile schematice ale naturalismului. Drept urmare, Baudelaire a dorit să pună în lumină mai degrabă calitățile imaginației[8] plăsmuitoare de simboluri și lumi ale neperceptibilului, decît puterea reprezentării senzoriale. Pe acest temei se construiește, în optica lui Baudelaire, un întreg simbolism universal, stăpînit de legea *corespondențelor*[9] ontologice — un simbolism care se alcătuiește ca un fel de *repertoriu total al metaforelor*[10] secrete — și în spiritul căruia putem defini *atitudinile misterioase*[11] ce le adoptă obiectele în raport cu privirile noastre nedumerite. Deducem de aici că între viziunea lui Baudelaire și teoria formulată ulterior, de pildă, de Guyau, se întrevede o opoziție.

În esență, observația este întemeiată. Numai că, făcînd această constatare la nivel fenomenologic, avem obligația de a descifra și cauza mai profundă a contradicției. Aceasta se situează la un alt nivel problematic. Ea se explică prin aceea că — exact așa cum am schițat mai înainte — *atenția* lui Baudelaire se îndreaptă către existența în genere și în direcția găsirii unui mod de unificare a sensibilității estetice cu un univers neîngrădit, pe care nu îndrăznește să-l pună între paranteze, în vreme ce *atenția* lui Guyau este atrasă de adevărul concret al lumii înconjurătoare. Privirea teoreticianului este orientată astfel către temeiurile sociale ale artei. Dar, independent de această precizare, trebuie să reținem faptul că, în privința evoluției formelor culturii, contribuția lui Baudelaire, ca și aceea a lui Hölderlin de altfel, e de o valoare neobișnuită. Semnalînd însă însemnătatea acestei opere de creație artistică, cu atît mai semnificativă ne apare observația că, deși e atît de bogată în substratul ei, o asemenea construcție estetică a putut să stea totuși sub semnul unui principiu plin de generozitate dar

restrictiv. Potrivit acestui principiu, ascuns în țesătura intimă a gîndirii lui Baudelaire, ar reieși că, în fața suferinței și a frămîntărilor vieții, arta ni se înfățișează ca o modalitate unică a *salvării*[12]. Subliniem că un astfel de deziderat subzistă încă în gîndirea lui Novalis.

Formulînd această idee ajungem nemijlocit la cea mai constituită doctrină de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Este vorba de concepția lui Nietzsche. Într-adevăr, ca și în vederile lui Baudelaire — iar aceasta în ciuda deosebirilor radicale ce stăruie între părerile celor doi gînditori — în credința ultimă a lui Nietzsche, într-o lume a valorilor burgheze care se răstoarnă și se prăbușește, nu rămîne loc liber decît pentru artă, ca o posibilitate secretă de răscumpărare. În esență, deci, filosofia lui Nietzsche reprezintă în mod originar o critică vehementă îndreptată împotriva valorilor acceptate, pentru ca ea să se transforme apoi într-un elogiu adus valorii estetice.

Dată fiind imprejurarea că, prin adîncimea ei puțin obișnuită, ca și prin marile contradicții descumpănitoare ce le conține, această doctrină a influențat atît de mult gîndirea filosofică din secolul nostru, sîntem obligați să o supunem unei analize aparte.

Vom începe deci prin a aminti ceea ce am afirmat cu alt prilej. Prin stilul ei de orientare fundamentală asupra problemei filosofiei, doctrina lui Nietzsche constituie o adevărată răsturnare a tezei de bază kantiene. Opunîndu-se deci viziunii lui Kant, Nietzsche își îndreaptă atenția către *existență*. El consideră așadar că problema *cunoașterii* este cu totul neconcludentă și, drept urmare, grija lui va fi aceea de a determina poziția *omului* în existent. Dar însuși conceptul de existență are pentru Nietzsche un sens special. Nu este vorba în optica gînditorului german de totalitatea lumii reale, ci, pur și simplu, de *existentul concret*. Intră deci în discuție acel existent care e dat odată cu ființa umană și e determinat împreună cu ea. Sub acest raport, noțiunea de *existent*, pe care se întemeiază doctrina lui Nietzsche, seamănă cu aceea din filosofia lui Kierkegaard.

Apărînd deci ideea despre un existent în întregime *concret*, Nietzsche va respinge de la început posibilitatea afirmării unei *alte lumi* a necunoscutului, privită ca o dimensiune a transcendentului. O astfel de lume a *adevărului în sine*, pe care s-ar fundamenta *realitatea fenomenală* sau *concretă*, i se pare lui Nietzsche o pură absurditate. Iar aceasta se explică, potrivit convingerii sale, prin faptul că imaginea unei atari lumi a esențelor pure nu face nimic altceva decît să *insinueze* că existența concretă este, în mod autentic și adînc, cunoscută[13]. Urmărind deci să ajungă la o dezvăluire completă a vieții obiective, Nietzsche va pune în discuție implicit întrebarea cu privire la realitatea ființei. Privind chestiunea din acest punct de vedere deducem — așa cum sugerează de altfel Karl Jaspers[14] — că *problema omului* devine centrală în filosofia lui Nietzsche. Numai că o asemenea temă, aparent majoră, își demonstrează de îndată — în conștiința tulburată de temeri a lui Nietzsche — substanța ei relativă. Aceasta se întîmplă deoarece « viața pe pămînt » i se înfățișează autorului ideii despre *nașterea tragediei* ca fiind doar o *clipă* sau un *incident*; așadar o *excepție* de la o regulă a naturii fără urmare[15]. În acest sens, Omul devine, în concepția lui Nietzsche, o mică formă de « animal exaltat » care *își are timpul* său[16]. O asemenea teză, privind posibilitatea « măsurării » ființei prin intermediul unui anumit timp, sau cu ajutorul unui timp personal, o descoperim mai tîrziu și în filosofia lui Heidegger. Astfel, pentru părintele spiritual al existențialismului contemporan, ființa « aruncată în lume » își interpretează existența prin modul ei de a-și măsura sau de a « socoti timpul »[17]. Deosebirea rezidă în faptul că, în vederile lui Heidegger, această *temporalizare* — deși reprezintă condiția *grijii* — lasă deschis drumul înaintării către lumină. Ceea ce se petrece întrucît, prin faptul « aruncării sale »[18], ființa este « abandonată schimbului dintre zi și noapte »[19]. Și astfel, ziua îi dă posibilitate ființei « de a vedea; noaptea îi ia această posibilitate »[20]. De aceea « în așteptarea ei prudentă — deși plină de grijă — ființa concretă își fixează timpul ei, înțelegîndu-l din *munca sa* de o zi (subl. ns.), prin acel: *atunci cînd se face ziuă* »[21].

Nietzsche nu întrevede această alternativă a salvării parțiale în timp — în așteptarea morții — și anume, prin îndeplinirea muncii mereu înnoite de fiecare zi. Pentru el viața nu este un amestec *originar* de bucurie și suferință. Din această cauză Scheler caracterizează doctrina lui Nietzsche ca pe o filosofie ce descoperă, pentru prima oară, în mod elocvent, o stare fundamentală a existenței.

Este vorba de faptul că « putința de de oscilare a vieții între profunzimile bucuriei și ale durerii este, într-un anumit sens, anterioară stărilor propriu-zise de bucurie și suferință; aceste stări nu sînt, deci, decît situații extreme, atinse forțat prin oscilația amintită, în condițiile specifice ale extensiunii ei »[22]. Ceea ce, în alți termeni, înseamnă pur și simplu faptul — sesizat cîndva de Hartmann — că posibilitatea precede realitățile constituite.

Trecînd însă peste această paranteză vom spune că pentru Scheler *sensul* acestei extensiuni este *sacrificiul*. Dar Nietzsche ignoră sacrificiul, așa după cum el ignoră orice valoare morală. Aceasta, pentru că, în elanul său critic, el nu vede în viitor decît « nivelarea suferinței și a bucuriei »[23] în cadrul unui act de trăire egală, fără elevație și fără contur. Desigur, nivelarea survine nu dintr-o creștere a bucuriei, ci, dimpotrivă, din cauza creșterii cantității de suferință și, implicit, din pricina îngrădirii calitative a nivelului străvechi al bucuriei umane.

Desprindem de aici constatarea că Nietzsche nu este preocupat pînă la urmă atît de aspectul extensiv al problemei, cît pare a fi absorbit « de diversitatea vieții și de grandoarea ei intensivă »[24].

Rezumînd poziția teoretică a lui Nietzsche relativ la problema suferinței vom spune deci: în viziunea lui *durerea* nu este originară; *posibilitatea* introducerii ulterioare a suferinței în lume are însă caracter inițial; primordială nu se înfățișează, de asemenea, starea de *bucurie*. Acesta este în fond marele paradox din gîndirea lui Nietzsche. Pentru că dacă, spre deosebire de suferință, bucuria are statut *primar*, rezultă că tot ce s-a instaurat în lume a survenit cu scopul de a altera plăcerea naturală a omului și sănătatea lui de la început.

Dacă ne vom întreba mai departe care sînt, în concepția lui Nietzsche, factorii ce au contribuit la grăbirea acestui proces de denaturare, răspunsul va fi ușor de găsit. Valorile morale și cele religioase sînt primele responsabile de *slăbirea* continuă a puterilor omenești. Datorită acestei constatări, Nietzsche face un adevărat rechizitoriu[25] adevărului, moralei și religiei. După îndeplinirea acestui act critic, Nietzsche formulează o a doua observație, tot atît de paradoxală ca și aceea schițată mai înainte. Prin urmare, în vederea menținerii *vieții* cu bucuria și sănătatea ei inițială, omul trebuie să *aspire* la dobîndirea unui *sentiment maxim de putere*[26]. *Voința de putere*, devine, în acest sens, o voință de *viață*[27], de *acumulare treptată de putere*[28] și de sănătate originară. Iar aceasta, deoarece, în mod invers, viața, ea însăși, nu apare decît ca « un caz singular al voinței de putere »[29]. La rîndul ei, « voința de putere subzistă în esența plăcerii »[30], după cum durerea este un simptom al spaimei de viață și al bolii. În acest înțeles vorbește Nietzsche despre dorința sa de a sfîșia « *Dumnezeul din om / Dar și oaia care există în om* »[31].

În ciuda faptului că Nietzsche pledează sobru pentru o puternică voință de viață, pentru o *eternă revenire* în condiții de autenticitate originară[32], și pentru un alt tip de om, dăruit cu o nouă *raționalitate*[33] de o factură mai înaltă, se simte că marele său proiect spiritual devine o utopie. Căutînd să ocolească orice concluzie utopică, Nietzsche respinge doctrina lui Rousseau — și implicit ideea « întoarcerii la natură »[34] pentru a arăta că drumul de ales este acela al ridicării[35] naturii și al emancipării raționale. Cu alte cuvinte, omul trebuie să *vină către natură* după o *luptă îndelungată*[36]. El nu are dreptul să se întoarcă, pur și simplu, la starea groaznică a lui *homo natura*, fără riscul de a-și zdruncina propria existență. El se *reîntoarce etern* și se *îndepărtează*, ca într-un orizont ce pulsează fără încetare. Dar străduința finală și constructivă a lui Nietzsche nu pare să ducă la alcătuirea unei imagini posibile a unei adevărate lumi. Însuși Nietzsche descoperă prezența pe mai departe a suferinței și, de aceea, el intuiește probabil că *omul mare* și *suprarațional*, dar rece, pe care l-a propus, sfîrșește prin a fi o pură abstracție.

El va căuta deci o punte de salvare în altă direcție: aceasta va fi *arta*.

Într-adevăr, arta se transformă, în concepția lui Nietzsche, în ceea ce am putea numi *modalitatea salvării* și a înfrîngerii suferinței.

Noi am desemnat, la începutul textului de față, întreaga construcție a spiritului ca pe un act al răzvrătirii umane împotriva materiei oarbe. Nietzsche a contestat autenticitatea acestui moment, schițînd un gest de revoltă față de propriul nostru mod omenesc de răzvrătire spirituală. Acum Nietzsche se întoarce, pentru a găsi el însuși justificarea salvării în planul sistemului de factori ideali. Numai că, el va trata în felul său implacabil și *restrictiv* lumea valorilor spiritului.

Arta singură este chemată, în viziunea lui, să îndeplinească această menire. Alegerea se explică prin faptul că opera de artă îi amintește lui Nietzsche de « starea de vigoare »[37] inițială. Ea are, pentru filosoful german, un temei *biologic*[38], fiind în măsură să se adreseze *instinctelor* de viață[39] și simțămintelor noastre naturale. În consecință, opera de artă poate fi, pentru Nietzsche, atît un *stimul* al vieții, cît și un mijloc de ridicare peste nivelul *cunoașterii*, așa după cum ea este un mod de *salvare din condiția suferinței*[40].

În acest sens, chiar și dimensiunile fundamentale estetice — descoperite de Nietzsche — și anume, starea *apollinică* și cea *dionisiacă*, constituie, prin împerecherea lor, substanța artei, întrucît corespund unor însușiri naturale ale ființei. Și, într-adevăr: « spre a ne apropia mai mult de aceste două impulsuri — notează Nietzsche — le și gîndim, pentru început, ca două lumi de artă despărțite: aceea a *visului* și cea a *beției* (subl. ns.). Între aceste două stări fiziologice se poate observa un contrast corespunzător celui dintre apollinic și dionisiac »[41].

În sfîrșit, urmărind dezvoltarea temei noastre, relevăm că împletirea celor două tendințe sensibile capătă, la Nietzsche, o semnificație profund cathartică. Tocmai acesta este înțelesul sublimat și tonic al ideii lui Nietzsche despre salvare. Ceea ce devine limpede în clipa cînd se afirmă că ambele impulsuri creează o « regiune în cuprinsul căreia în acordurile plăcerii, se pierd, cu farmec, atît disonanțele, cît și imaginea oribilă despre lume. Ambele (tendințe — n.ns.) se joacă cu ghimpele neplăcerii, încrezîndu-se în puterea lor vrăjitorească extrem de mare. Ambele justifică, prin acest joc, însăși existența celei mai rele dintre lumi. Aici dionisiacul se arată, măsurat cu apollinicul, ca fiind forța artistică veșnică și originară, care, în general, cheamă la viață întreaga lume a aparenței »[42]. Dar mărturisirea lui Nietzsche despre puterea acestei antinomii, ca și despre puterea întregii arte, ne relevă în fond complexul de vină, ascuns cu grijă în spiritul nemulțumit al marelui poet.

Pentru că geniul lui Nietzsche s-a resimțit vinovat. El a fugit de adevăr, spre a invoca misterele vieții și s-a oprit deznădăjduit în regiunile artei. Ne-o spune el însuși, fără putință de negare: « *Fiind îndepărtat/ De tot adevărul/ Sînt numai nebun/ Numai poet* »[43].

TITUS MOCANU

NOTE

1 — 3 Cf. Scheler, M., *Vom Sinn des Leides*, în *Moralia*, Leipzig, 1923, p. 77.
4 — 6. Guyau, M.-J., *L'art au point de vue sociologique*, Paris, 1889, pp. XLVI — XLVII.
7 Cf. Rousseau, J.-J., *Discours sur les sciences et les arts*, Paris (f.a., Flammarion), p. 37.
8 — 11 Cf. Baudelaire, Ch., *Curiosités esthétiques; L'art romantique*, Paris, 1962, pp. 674 — 676. V. și poemul *Correspondances*, în: Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du mal*, Lausanne, 1943, p. 24.
12 V. în acest sens poezia aproape program a lui Baudelaire intitulată *Épilogue*, în *Les Fleurs du mal*, ed. cit., pp. 320 — 321. Poetul formulează în acest spirit: « *Căci eu din fiecare lucru am extras chintesența / Tu* (viața — n.ns.) *mi-ai dat noroiul, iar eu am făcut din el aur* » (Evident, prin actul poetic — n.ns.), op. cit., p. 321.
13 Cf. Nietzsche, Fr., *Der Wille zur Macht; Versuch einer Umwertung aller Werte*, Leipzig, 1930, pp. 406 — 407.
14 — 16 Cf. Jaspers, K., *Nietzsche; Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Berlin u. Leipzig, 1936, p. 108.
17 — 21 Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Halle, 1941⁵, p. 413.
22 — 24 Scheler, M., *op. cit.*, pp. 70 — 71.
25 V. Nietzsche, Fr., *op. cit.*, pp. 99 — 226.
26 — 28 Cf. *idem*, pp. 466 — 468.
29 — 30 *Ibidem*, p. 468 și p. 469.
31 Nietzsche, Fr, *Also sprach Zarathustra*, Stuttgart, 1921, p. 436.
32 A se vedea în acest sens totala denaturare a concepției lui Nietzsche în scriitura extrem de barocă a lui Marcel Zahar.
33 — 36 Cf. Jaspers, K., *op. cit.*, pp. 190 — 193 și p. 289.
37 — 40 Cf. Nietzsche, Fr., *Der Wille zur Macht*, ed. cit., pp. 537 — 539 și p. 577.
41 Nietzsche, Fr., *Die Geburt der Tragödie*, în *Nietzsches Werke*, XI Bde, Leipzig (f.a — ed. Kröner), Bd. I, p. 52.
42 *Idem*, p. 203.
43 Nietzsche, Fr., *Also sprach Zarathustra*, ed. cit., p. 437.

IAȘUL

TUR DE ORIZONT

. . .« Sînt români care n-au fost niciodată la Iași, deși n-ar trebui să fie niciunul spunea Nicolae Iorga — căci cine n-a fost aici [. . .] nu se poate pătrunde după cuviință de spiritul trecutului nostru care trăiește în acest loc mai viu și mai bogat decît oriunde ». E de ajuns să evocăm Iașul tiparniței lui Dosoftei, al lui Eminescu, Creangă, Enescu, Tonitza sau Iașul « Vieții românești » pentru a contura însemnătatea acestei vetre de cultură. « Florența României », astfel îl numea cu patos George Călinescu. Nu numai pentru că-i amintea pitoreasca răsfirare pe coline a orașului toscan, ci, mai cu seamă, pentru a-i sublinia dimensiunile spirituale. Vechea sa energie spirituală pare « înscrisă » în spațiu. Trebuie doar să se ivească personalitățile în stare s-o reactualizeze, care să coboare și asupra sa « lumina taborică ». Ca Iașul să pășească în ritmul alert al cetăților contemporane de cultură românească.

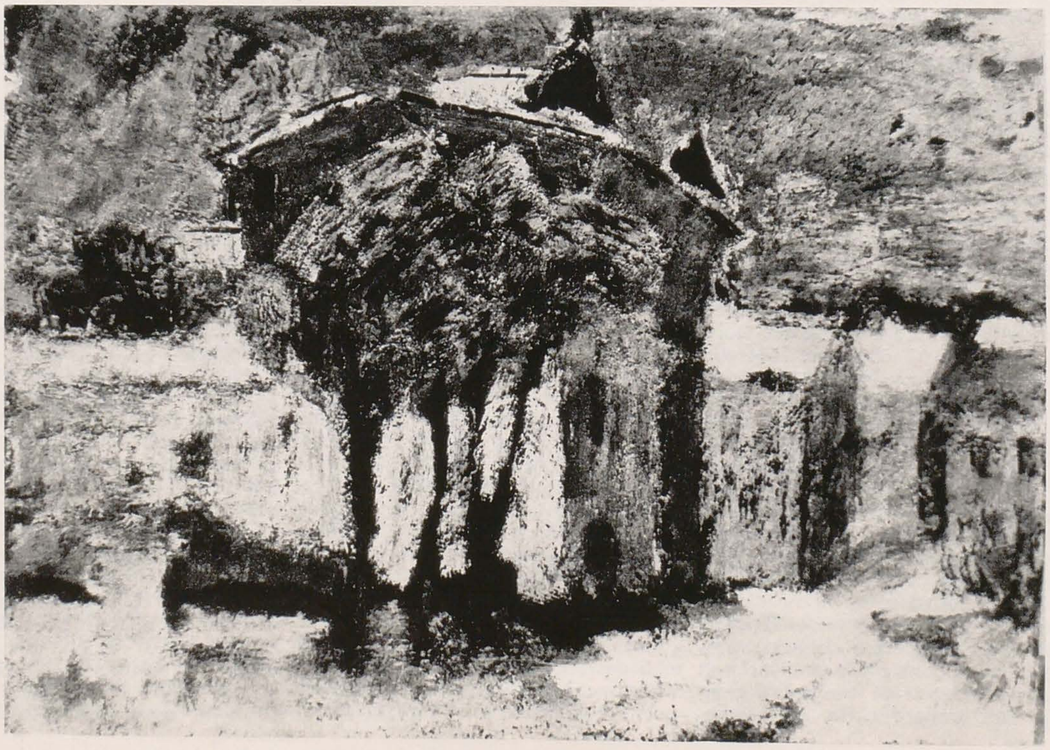
CLIMATUL

În acest important centru universitar activează și una din cele mai vechi filiale a Uniunii Artiștilor Plastici. Spre sfîrșitul deceniului al șaptelea, după o lungă perioadă de tăcere, « Iașul plastic » cunoaște o dezvoltare dinamică. Expoziția filialei, organizată în 1969 la București (sala Dalles), a fost salutată de întreaga critică drept un eveniment de renaștere a vieții artistice ieșene. Apoi, Iașul s-a cufundat din nou în vechea-i slavă. Într-o asemenea atmosferă culturală rarefiată, recenta inițiativă a revistei « Cronica » — de a organiza un ciclu de expoziții — are semnificația augurală a unei « ridicări de steag ». Ediția de acum, cu motto-ul « Om și sentiment », realizată cu truda și entuziasmul lui Val Gheorghiu, a inclus participarea a 15 dintre cei mai de vază pictori ieșeni: Fr. Bartok, Nicolae Constantin, A. Dinulescu, Val Gheorghiu, Dimitrie Gavrilean, Ioan Gânju, Dan Hatmanu, Corneliu Ionescu, Vasile Istrate, Maria Lazăr, Gh. Maftei, Nicolae Matyus, Ion Neagoe, Adrian Podoleanu, Liviu Suhar. Salut inițiativa revistei « Cronica »: pentru că nu abdică de la rolul nobil de viu ferment, cum ar trebui să fie orice revistă de cultură; pentru că încearcă să declanșeze energiile latente, să creeze « tradiție ». Căci tot sub gestul ei tutelar s-au organizat și acum cîțiva ani semnificative expoziții, dintre care aș aminti, în primul rînd, pe cea intitulată « Vis și realitate », din 1967, cu colaborarea largă a unor artiști din întreaga țară. Expoziția « Om și sentiment » s-a deschis chiar în sediul redacției, în spațiul alb, boltit, de o severitate dominicană, al unei legendare clădiri ieșene. Cîteva picturi înscriau puncte de vie solicitare vizuală. Dar . . . c-o rîndunică nu se face primăvară! Unei ambianțe culturale de strălucită tradiție, cum este cea ieșeană, i-ar fi necesare mult mai multe și mai puternice accente noi, care să curme starea de « dulce tihnă » a vieții plastice din acest centru.

Nu s-ar putea spune că nu există « viață de atelier » la Iași. Pozițiile de pe care se duce « lupta cu arta » sînt, însă, uneori, vetuste, parcă din alt secol, nelegate de mișcarea contemporană a ideilor.

Mai mult încă: nu percepi aici decît arare freamătul acelei fervori zămislitoare, al acelei creativități nemulțumite de sine, care impulsionează artistul către zările noului; temperatura actuală — 37° — e un semn neliniștitor. Aparent, evaluată statistic ca viață expozițională, filiala se dovedește destul de activă. Astfel, luînd ca termen de referință ultimul an, în 1972, au fost organizate patru mari expoziții colective jubiliare dedicate unor evenimente semnificative: împlinirea a 10 ani de la încheierea cooperativizării agriculturii, aniversarea semicentenarului Uniunii Tineretului Comunist, Conferința Națională a Partidului, sărbătorirea unui sfert de veac de Republică. În afară de acestea, s-au deschis expoziții de grup și personale la Iași și Vaslui, filiala a participat cu un număr relativ mare de artiști la manifestările republicane de la București, la Festivalul național « Lascăr Vorel » din Piatra Neamț, la salonul artiștilor din Botoșani și la cîteva expoziții organizate peste hotare. Trebuie amintite de asemenea expozițiile colective din incinta unor fabrici și uzine (Țesătoria de mătase « Victoria » sau Uzinele « Metalurgica ») din Iași și din alte centre moldave.

Dialogul cu alte filiale și cu străinătatea este destul de restrîns; acesta din urmă și pentru că, după părerea multor membri ai filialei, « ieșenii nu sînt ținuți la curent cu expozițiile românești organizate peste hotare, pentru că de serviciul de expoziții al U.A.P., de fondurile financiare și mijloacele sale beneficiază mai mult Bucureștiul ». Creatorii de aici nu au posibilitatea de a demonstra frecvent forța colectivului lor la București: a doua expoziție a filialei ieșene va avea loc de-abia în anul 1976, la șapte ani interval după prima manifestare. Cît privește « personalele », « localnicii » ar dori să poată expune, și ei, din doi în doi ani, în capitală. Ar deveni mai riguros productivi, ar căpăta o conștiință mai exigentă și mai subtilă a calității lor plastice. Sala Galeriei de artă din Iași, destul de neîncăpătoare, de altfel, e suprasolicitată.



Într-un asemenea context, proiectele artiștilor ieșeni, de a transforma strada Lăpușneanu în arteră culturală a orașului, respectiv, stradă de galerii, anticariate, magazine de discuri, librării, cum și acela de a construi o « Casă a Artistului » — complex modern de laboratoare de creație, cu vaste ateliere de cioplitorie, topitorie și ceramică — ni se par factori generatori de climat. Un element dinamizant ar putea fi executarea lucrărilor de artă monumentală numai pe bază de concurs.

PRODUCȚIA CURENTĂ

Patru evenimente au marcat « primăvara plastică » ieșeană: expozițiile personale ale pictorilor *Dimitrie Gavrilean*, *Dan Hatmanu*, *Adrian Podoleanu* și *Ioan Gânju*.

Alura expresionist-grotescă și coloritul sumbru — altădată trăsături definitorii ale artei lui *Dan Hatmanu* — au dispărut. Pînzele lui recente — ecrane luminoase, în culori pastelate, pe care sgraffitează cu finețe conturul unei « idei » — sînt o reacție firească la puternicele contraste de umbră și lumină, la clarobscurul etapei anterioare.

Dimitrie Gavrilean — această vocație narativă a cărei « ambiție » de a evoca zările de taină ale unui fabulos românesc rămîne în linii mari constantă — se arată acum tentat de delicata migală a miniaturalului. *Căderea calcanului* — lucrare în griuri transparente — ce învederează un efort de concentrare a metaforei și de rafinare a materiei, — indică tatonarea unei înnoiri.

Ceea ce solicită în tablourile acestui mare muncitor — *Adrian Podoleanu* este « derma » lor prețioasă, vibrantă, reverberațiile fondului și adîncimea tonului (corolar a 10-15 suprapuneri de culoare). Acuarelist încercat (remarcabile, acele bucăți în care « revenirile » nu atacă prospețimea « à la prima »), Podoleanu s-a pasionat în ultimii doi ani de dificultățile tehnicii în ulei. Peisajele, naturile statice, compozițiile sale sînt, în primul rînd, *probleme de cromatică*, experimentări (acord în gamă, acord în complementare etc.). Podoleanu tinde la sintetizarea cîștigurilor iluștrilor săi antecesori Luchian-Pallady, la obținerea unei maxime diversități cromatice prin mijloace extrem de restrînse: « să merg la trei pigmenți, dar să fie mai colorat ».

Expoziția lui *Ioan Gânju* — suită miniaturală de nobilă ținută plastică — constituie afirmarea plenară a unui talent de rare resurse. Aspirînd să potențeze valorile poetice ale spațiului, artistul recurge la o compoziție metaforică de extemă simplitate, la o adevărată alchimie a materiei și culorii. Contrapunerea între forme rigide și forme mai moi, între elemente-simbol (de obicei un element vegetal, de o frecvență obsesională, și o figură umană) constituie trama care construiește metafora. Misterul spațiilor vaste nu e cu nimic știrbit de reducția miniaturală a suportului.

Atelierele ieșene (situate într-o clădire construită « ad hoc » acum cîtava vreme, anapoda proiectată) sînt destul de înghesuite. Unele — instalate în cămărușe gîndite inițial ca dependințe ale adevăratelor ateliere — doar cu îngăduință pot fi socotite spațiu de creație. Aici l-am întîlnit, printre alții, pe *Corneliu Ionescu*, unul dintre cei mai subtili coloriști ieșeni. Demersul actual către « mai simplu, mai luminos, mai pur », către dezaglomerarea cîmpului pictural, se desfășoară în cadrele aceleiași viziuni de vis feeric, de fantast fără spaime (v. *Păpușa*, *Dansul nopții*, *Mirii*). Vitraliul realizat pentru decorarea Universității « A.I.Cuza », cu bine stăpînite ritmuri geometrice, îl definește ca pe un creator cu valențe multiple.

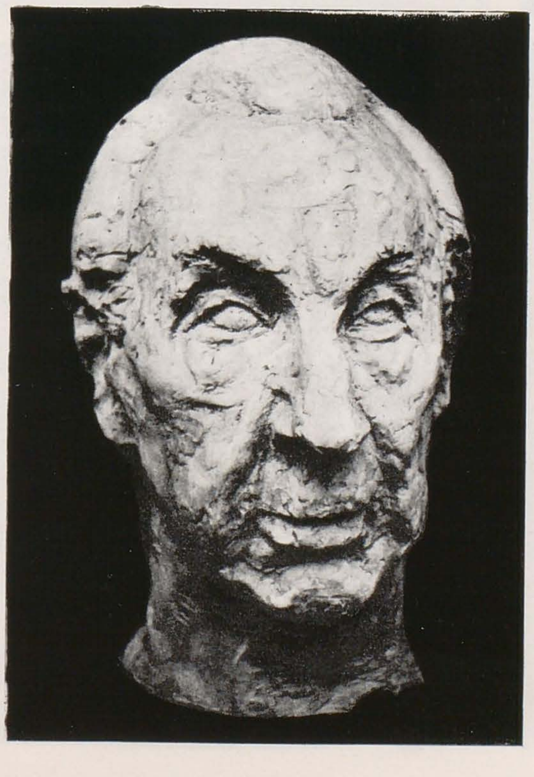
Val Gheorghiu se preocupă de efectele de suprafață pe care i le pot da uleiurile nevernisate, de obținerea unei atmosfere « al fresco ». Pînzele recente ale acestei personalități complexe (pictor și scriitor) se compun pe schema dialogului dintre o siluetă umană și un « semn » (aproape totdeauna un conglomerat de cilindri aureolați). Mai neașteptate, mai în acord cu temperamentul său, mi s-au părut

desenele în creion, premonitorii, poate, ale unei etape conceptualiste.

Este în pînzele lui *Francisc Bartok* un ardent temperament expresionist, o sfîșiere, un nefinisaj al nemulțumirii. Păstrînd permanent ca punct de referință realul — far ce-i călăuzește aventurile în tenebrele picturii — Bartok se apropie uneori, prin dinamismul exacerbat al gestului, de abstracționismul liric. Zbuciumul pastei îndelung elaborate, nervoasele straturi de suprapuneri — contribuie la intensificarea dramei, a vieții culorilor. Cînd din întinderile vaste ale brunurilor sumbre izvorăște zgîrcit un verde japonez, un galben citron sau un roșu învăpăiat, ele au o sonoritate de izbîndă.

Nicolae Matyus care, acum cîțiva ani, asocia atît de neliniștitor formele sub ceruri incendiare, expresioniste, se arată acum mai atras de valorile decorative ale compoziției, de arabescurile liniei.

Sculptor al lemnului, *Dan Covătaru* creează forme sintetice care se înscriu organic în spațiu. În atelier, trei lucrări (*Veghe*, *Muzica*, *Cadențe*), explicitări ale unor stări, tensiuni și dinamici potențiale, jalonează căutările



momentului. Participant la festivalul « Bacovia » (la Casa memorială din Bacău figurează un *Crepuscul*, în consonanță cu atmosfera amurgurilor violete bacoviene), la cea de-a III-a ediție a Taberei de sculptură Măgura, Covătaru pare un sculptor decis să-și croiască un profil al său.

Viguroasele compoziții cu țărani și măști și portretele lui *Liviu Suhar* au un aer grav, meditativ. Seria de desene pe tema « mîini » dezvăluie virtuți neștiute de invenție și înzestrare grafică.

Aurelian Dinulescu, proaspăt absolvent, a cărui pictură se desfășoară sub tutela unui suprarealism diafan, ar putea fi unul din pictorii noii generații ieșene. Dacă își va suspecta atent abilitatea.

Am cuprins « în obiectiv » cîțiva dintre exponenții generației tinere și mature, generația mai vîrstnică fiind de mult cunoscută. Socotesc, totuși, că mai merită încă odată subliniată admirabila hărnicie pe care un *Costache Agafiței*, *Petru Hârtopeanu*, *Constantin Radinschi*, *Elena Petrovici*, *Ion Petrovici* și *Eftimie Bârleanu* (pe care i-am vizitat din « fugă ») — o pun în oficierea unui meșteșug în care cred și pe care încearcă să-l revitalizeze, așa cum ne-a demonstrat-o serioasa și rafinata selecție cu care Ion Petrovici s-a prezentat în luna mai la galeria Apollo din București, împreună cu Francisc Bartok, Dan Hatmanu și Dan Covătaru.

Pictorii ieșeni au în Muzeul de artă din Iași (cea mai veche pinacotecă de stat și din țară) un propagator plin de devoțiune. Începînd cu faptul că artiștilor moldoveni le sînt rezervate cîteva săli din spațiul muzeului*, cu frecventele expoziții itinerate de muzeu de-a lungul și de-a latul Moldovei, și terminînd cu mănunchiul de micro-monografii « Pictori ieșeni » realizat de Claudiu Paradaiser (directorul muzeului) — toate învederează sprijinul de substanță pe care pinacoteca ieșeană înțelege să-l dea artei în curs de desfășurare. Dacă acțiunilor acestei instituții li s-ar asocia și alți factori externi, poate că procesul de dinamizare a climatului, de dezinhibare, de actualizare a potențelor creatoare s-ar produce cu un ceas mai devreme. Într-o convorbire cu pictorul *Corneliu Ionescu*, acesta reproșa lipsa de interes a presei centrale pentru creatorii ieșeni. « Chiar și revista ,,Arta'' — afirma dînsul cu amărăciune — a venit . . . cam tîrziu la Iași ». Are dreptate. Poate că fenomenul plastic ieșean este insuficient comentat. Și n-ar trebui. Pentru că se simt aici pulsațiile unui « suflet » de o căldură și o noblețe cum în puține părți.

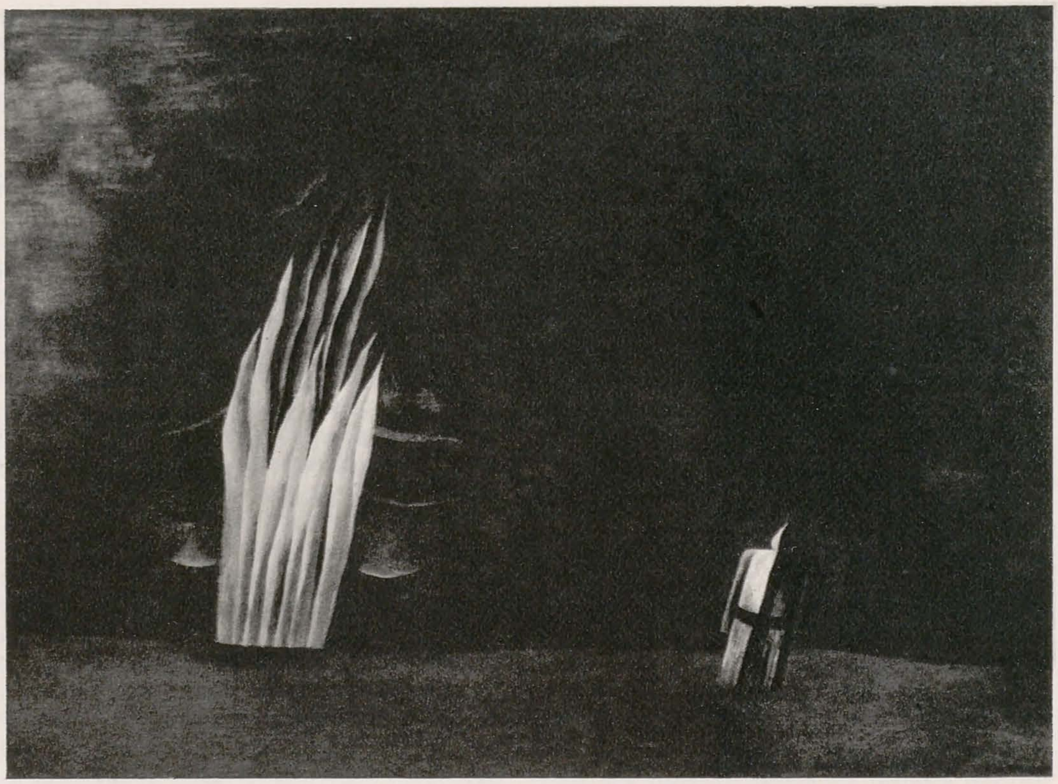
OLGA BUȘNEAG

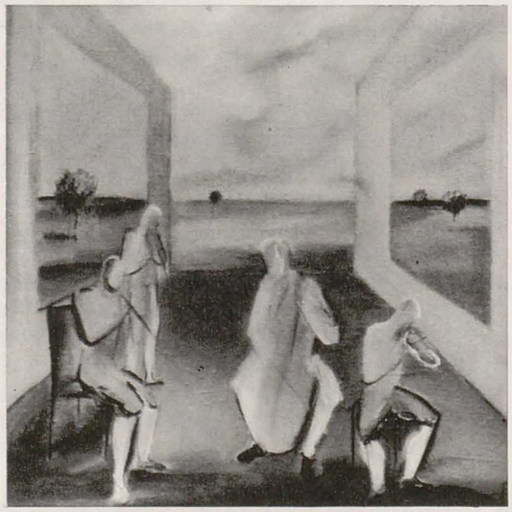
---

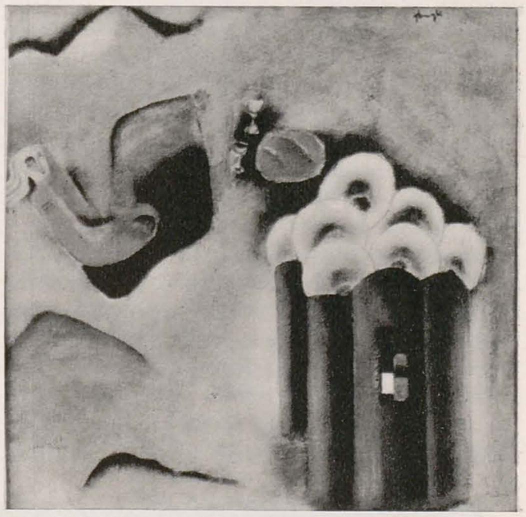
* Aș sugera totuși o selecție mai exigentă, mai reprezentativă în ce privește pictura, sculptura și grafica celei mai tinere generații și, totodată, evitarea «regionalizării».

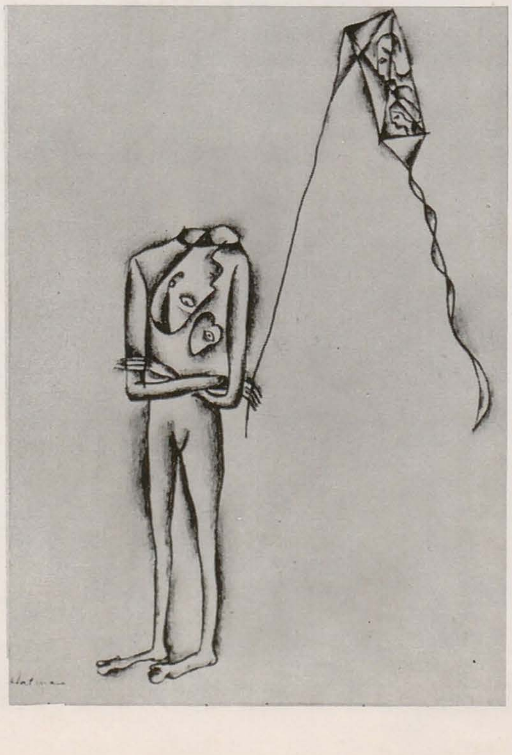
---

1. *P. Hârtopeanu: Ceahlăul văzut de la Durău*, ulei (p.26)
2. *Adrian Podoleanu: Peisaj din Iași*, ulei, (p. 26)
3. *Corneliu Ionescu: Nopți de Sînziene*, ulei (p.27 sus)
4. *Eftimie Bârleanu: Leon Negruzzi*, bronz (p.27 st.)
5. *Francisc Bartok: Medievală II*, ulei (p.27 dr.)
6. *Ioan Gânju: Clopotar*, ulei (p.28 sus)
7. *Aurelian Dinulescu: Laokoon*, ulei (p.28 st.)
8. *Val Gheorghiu: Amiază*, ulei (p.28 dr.)
9. *Dan Hatmanu: Omul sentimental*, creion (p.28 st.)
10. *D. Gavrilean: Căderea calcanului*, ulei (p.28 dr.)









ODOBESCU, UN CUNOSCĂTOR

Neîndoios, atunci cînd, la peste trei sferturi de veac de la dispariția lui Alexandru Odobescu, încercăm să deslușim mai bine ecoul operei sale în posteritate, cînd afirmăm noutatea și perenitatea în cultura românească a multora dintre paginile datorate lui, ca și atunci cînd voim a-i fixa, încă o dată, locul între contemporani, se cuvine a ne apleca deopotrivă asupra creației sale literare — atît de unitară sub semnul erudiției și al gustului pentru frumos — și asupra celei științifice, arheologico-artistice, prin care remarcabilul cărturar — întemeietor și al studiilor de istoria artei în țara noastră — a fost un autentic deschizător de drumuri. Un deschizător de drumuri, mă grăbesc să adaug, de o modernitate uneori surprinzătoare, a cărui contribuție, în sensul care ne interesează aici, ca exeget și istoric al fenomenului artistic, poate fi mai bine înțeleasă numai raportînd-o la un moment în care în întreaga Europă, la mijlocul și în cea de a doua parte a secolului trecut, cercetarea manifestărilor plastice mai vechi ale omenirii se făcea încă în spiritul unei *Kunstarchaeologie* clasicizante, de obîrșie iluministă, winckelmanniană, în care metodele și scopurile istoriei de artă și ale arheologiei nu erau despărțite, în care ele constituiau, după opinia unor autorități științifice ale epocii — cităm pe Georges Perrot — « o disciplină unică aplicată la epoci distincte ». Odobescu nu a contribuit prin opera sa, dedicată acestor domenii, la schițarea unei deosebiri între cele două discipline umaniste, căci și pentru el arheologia era « o istorie a bellelor arte din timpii trecuți », iar una dintre marile ramuri ale științei arheologice avea a se ocupa — în schema metodologică pe care o fixa, în 1874, în prima prelegere a cursului său de la Universitate — de « antichitățile estetice », subîmpărțite, la rîndu-le, în zece capitole, dintre care mai mult de jumătate — arhitectura, sculptura, pictura, mozaicul, gliptica și toreutica — țin nemijlocit în conținutul și forma lor, de istoria artei.

Aparținînd unei generații îmbibate de ideile și idealurile pașoptiste, savantul și rafinatul cărturar avea să găsească, mai ales în cîmpul studierii artelor frumoase, nu puține prilejuri de a generaliza, de a teoretiza chiar pe marginea operei de artă, în legătură cu raporturile acesteia cu istoria, cu poporul sau cu epoca, de a cere — cum făcea în faimoasa sa conferință, *Viitorul artelor în România*, rostită la Paris la mai puțin de 20 de ani — crearea unei arte naționale cu rădăcini în tradițiile folclorice și culte, pe care el însuși era chemat să le cunoască treptat ca nimeni altul în vremea sa. « Avem asupră-ne mai mult decît grija de a ne bucura la nașterea acelor arte (a artelor române, *n.n.*); avem a le pune temeliile », afirma, cu o încredere ce s-a dovedit justificată, în cazul generației sale, tînărul Odobescu, cel care, subliniind necesitatea unei picturi istorice românești, în anii în care Aman nu crease încă nici una dintre principalele sale pînze inspirate din trecut, a unei arhitecturi românești — pe care cu entuziasm, dar și cu exagerarea pe care nu o vom întîlni mai tîrziu, o vedea inspirată din « forma colibei și a bordeiului țărănimii », în deceniile în care construcțiile neogotice și neo-clasice invadau orașele muntene și moldovene — stabilea un adevărat program ideal pentru activitatea creatorilor de frumos din țările române în cea de a doua parte a secolului al XIX-lea.

Mai mult, într-o vreme în care ecourile gîndirii pașoptiste erau încă nespus de vii, erau vădite aici semnele unei concepții românești progresiste și militante despre artă, despre locul ei în viața unei societăți ce avea a-și alege, între altele — la luminoasa chemare a criticului, a cărturarului, a istoricului sensibil la frumos, cunoscător al devenirii formelor și al sensului lor mai adînc pe planul culturii — acele expresii plastice care să răspundă cel mai bine mentalității și sensibilității contemporanilor.

Odobescu, teoreticianul în cîmpul artei — evident în accepția pe care o putem da termenului pentru mijlocul veacului trecut — are meritul a fi discutat, mai temerar chiar decît urmașii săi, aspecte ale istoriei artelor atingătoare de nivelul generalizărilor fecunde și originale, de a fi dezbătut probleme, pe atunci, în aproape aceeași măsură ca și azi, actuale. El este cel dintîi care vorbește la noi documentat despre un « instinct de artă » autohton, despre « principiile unei estetici naționale », despre « un stil artistic românesc. . . ce în unele epoci mai fericite dar din nenorocire prea scurte ale istoriei noastre s-a invederat în opere cu care ne putem mîndri și acum », fără însă a aluneca, spre marea sa cinste, în « românizări » forțate și cu orice preț, recunoscînd la toate popoarele capacități creatoare, de vreme ce « fiecare seminție umană. . . are în geniul său un mod special de a concepe și de a produce frumosul ». În istoriografia artei noastre Odobescu nu este mai puțin primul care încearcă o încadrare cronologică a artelor vechi din România într-a sa *Răpede ochire asupra producțiunilor artistice din trecut. . .*, distingînd artele unui « period preistoric », într-o conferință din decembrie 1872, unde nu scapă prilejul de a comenta, într-un spirit comparativ foarte modern, costumele și casele dacice de pe Columna lui Traian, alături de veșmintele și arhitectura populară din Hațeg și din Oltenia, artele epocii romane și barbare, cele ale evului mediu — precumpănitor « bizantin » în părțile noastre, crede învățatul — și cele ale timpurilor mai recente, caracterizate printr-o bogată ornamentică populară, pe care și-o propunea să o prezinte mai pe larg. Întîlnim și aici, în periodizarea unei istorii artistice încă foarte puțin cunoscute în vremea sa, intuiții surprinzătoare, pe care cercetările actuale sînt chemate a le confirma, atunci cînd eminentul cunoscător al epocii premedievale nota, de pildă, cu acuta pătrundere a sensului unei continuități istorico-artistice pe pămîntul de la Carpați și Dunăre: « . . . nu știm dacă într-o zi, cînd nouă descoperiri, cînd nouă cercetări vor fi elucidat mai bine regiunile antice ale istoriei și ale artei din țara noastră, nu știm dacă atunci nu vom da peste unele urme care vor lega geniul clasic al antichității greco-romane și fantazia aspră a barbarilor, cu spiritul care a domnit și domnește încă în estetica poporului român ».

Cu mult mai bine știut și cu mult mai des evocat este însă celălalt Odobescu, cel familiarizat cu chestiunile artei autohtone și universale, cu istoria acestora, mai degrabă ca un « connaisseur », desigur unul dintre cei mai străluciți, mai erudiți și mai apropiați artelor plastice pe care i-a avut cultura românească. Este autorul paginilor de alertă și savantă literatură din eseuri și articole, din conferințe și cursuri universitare care îmbogățeau patrimoniul intelectual al țării cu un capitol pînă atunci ignorat, este Odobescu cel din *Falsul tratat de vînătoare* și din *Cîteva ore la Snagov*, din *Antichitățile ecleziastice de la Bistrița*, *Iconografia lui Traian*, *Heraldica națională*, *Ateneul Român și clădirile antice cu dom circular*, în sfîrșit din *Istoria archeologiei* — de fapt, în mare parte, o istoriografie a istoriei de artă din vechime pînă în epoca « luminilor », operă care, alături de cvasi-contemporana « Istorie critică » a lui Hașdeu, inaugura în fapt erudiția românească modernă.

Dacă în timpul primei șederi la Paris, adolescentul deprinsese a admira deopotrivă operele arhitecturii grecești și pe cele ale goticului sau pe cele ale lui Canova și ale lui Géricault, dar a nu gusta prea mult pe Watteau și pe David sau arhitectura romană și pe aceea a Renașterii, acuzată de un eclectism ale cărui ecouri stăpîneau încă estetica vremii sale, peste ani judecățile de valoare ale lui Odobescu sînt mai ponderate, mai pline de nuanțe, în timp ce unele din analizele făcute unor statui, pînze și gravuri din arta universală, devin exemplare. Memorabile mi se par, în întreaga istoriografie românească de artă, pasajele din *Falsul tratat de vînătoare*, unde primul eseist român, înainte de a urmări motivul vînătorii în sculpturile rupestre sasanide de la Taq-i-Bostan, în medalioanele traianee ale Arcului lui Constantin, în pictura mondială de la aceea a Romei pînă la Snyders și de aci la contemporanii Horace Vernet și Edwin Henry Landseer, întreprinde descrierea literară și interpretarea estetică a trei opere unite vag doar prin legătura subiectului cu practicile cinegetice, dar atît de deosebite nu numai formal, ci mai ales prin spiritul pe care-l degajă, prilej cu care Odobescu surprinde remarcabil raporturile subtile ale creației de artă cu orizontul de sensibilitate și de inteligență al unor regiuni și epoci anume. Alăturarea statuii adăpostite la Luvru, așa-numita « Artemis de la Versailles », plină

de o energie și de un dinamism pe care sculptura elenistică le implica, a celei reprezentînd pe Diana de Poitiers, opera lui Jean Goujon, trădînd fastul galant al Renașterii franceze din veacul ultimilor Valois, în sfîrșit, a gravurii lui Albrecht Dürer închipuind pe sf. Hubert într-o atmosferă misterioasă, aproape mistică, încă medievală, în care fiecare detaliu are parcă o viață aparte, admirabil evocată de autor în legătură cu « geniul tudesc. . . întrunind idei abstracte cu prozaice amănunte », îi permite lui Odobescu să dea nu numai măsura talentului său de scriitor, ci și aceea a fineței de observator avizat al fenomenului plastic. Numeroase vor fi în opera-i locurile unde va caracteriza succint, dar cu la fel de multă acuitate, trăsăturile stilistice ale cîte unui moment din arta românească sau europeană, fie ca atunci cînd se referă la expresia artistică a îndepărtatei vîrste a bronzului, cu « forme șovăite de o grație originală, suprafețe oable mlădiite cu dungi și ornate cu săpături ușoare », fie cînd descrie cunoscutele uși de lemn din 1453 de la Snagov « în care stilul ornamentelor bizantine se cam resimte de o influență gotică », fie, în sfîrșit, ca atunci cînd, ocupîndu-se de pictura bisericească la români, se oprește asupra zugrăvelilor brâncovenești de la Hurezi unde vede că « artele religioase începuse, și în România, a se răsfăța mai voios în deșertăciunile lumești ale unor conturne mai pline și ale unui colorit mai viu ». De altminteri, alături de evocarea monumentelor artei greco-romane și paleo-creștine, a porțelanului chinez și a fildeșurilor carolingiene, a textelor unor autori vestiți privind opere consacrate ale artei — de la Vitruvius și Plinius, la Winckelmann și Viollet le Duc — abundă în opera lui Odobescu referirile la arta veche românească, îndeosebi cu prilejul studierii unor zidiri și odoare din mînăstirile Olteniei și Munteniei — Căluiu, Stănești, Cozia, Tutana, Cotmeana și mai ales Curtea de Argeș, unde admirația pentru biserica lui Neagoe Basarab l-a făcut pe cărturar a comanda lui Karl Storck macheta singularului lăcaș medieval, de a recomanda motivele-i ornamentale drept sursă de inspirație pentru decorarea pavilionului românesc de la Expoziția Universală din 1867, de a face posibilă publicarea, în « Revista română », a comentariului german, despre prestigiosul monument, datorat sibianului Reissenberger, în fine, de a-i dedica o conferință în 1879 în legătură cu personalitatea legendarului Manole. Autorul nostru are evident cunoștințe serioase, pentru acel timp, în materie de arhitectură și pictură medievală, bizantină îndeosebi, ceea ce este explicabil dată fiind cercetarea directă a Athosului și a Constantinopolului, cunoștințe pe care le întrevedem în descrierea planului Snagovului, în incursiunea de « archeologie costumară » — ruptă parcă dintr-una din nuvelele istorice — în legătură cu frescele de secol XVI ale aceluiași monument; urmărește cu interes cum « influențele bizantine, italiene, germane și moscovite se ivesc succedîndu-se în arte și în industrii și (cum) pare că vin să coloreze cu raze mai vii, tabelurile aspre și întunecate ale luptelor noastre politice din trecut »; se apropie totodată de domenii de artă încă prea puțin cercetate în epoca sa, cum ar fi acela al influențelor asiatice, antice și medievale, în Europa, textul său despre *Patrupedele androcefale figurate în monumente și originalor*, pornind de la imaginea zoomorfă fantastică ce apare în secolul al XV-lea pe un disc smălțuit de pe fațadele bisericii Sf. Nicolae din Dorohoi — un « leu cu ghiare de criță, cu coada de balaur, cu aripe de zmeu, cu cap de împărat » — permițîndu-i o incursiune la izvoarele bestiarului din evul de mijloc, prin cercetarea comparativă a unor reprezentări similare din lumea asiro-persană, din cea scito-sasanidă cu ecouri pînă în Balcani și la Dunărea de Jos, și, mai departe, din Irlanda fantasticelor alcătuiri animaliere dintr-a doua jumătate a primului mileniu. Această din urmă contribuție a sa era adusă în 1889, care este tocmai anul apariției primului volum din monografia *Tezaurului de la Pietroasa*. Faptul nu e întîmplător, căci, mai mult ca oriunde, tocmai în această operă a vieții sale Alexandru Odobescu prefigura pe studioșii moderni aplecați asupra legăturilor dintre artele vechi ale Răsăritului și Apusului. Pe de altă parte sîntem aduși astfel — prin contribuțiile odobesciene în domeniul artei barbare — în fața celei de a treia ipostaze a raporturilor savantului-scriitor cu istoria de artă. După Odobescu teoreticianul și Odobescu « connaisseur »-ul, ne întîlnim cu Odobescu specialistul riguros și restrîns aparent la o singură ramură de artă și la o singură perioadă din istoria fenomenului artistic universal, în a căror cercetare el făcea operă de pionierat. Urmărind de-a lungul deceniilor legăturile și analogiile stilistice oricît de depărtate ale pieselor din tezaurul de la poalele Istriței, Odobescu devenise un foarte bun cunoscător al literaturii contemporane arheologico-artistice legate de artele somptuoare și îndeosebi de argintăria iraniană, bizantină și germanică. Contactul direct, prin vizite prelungite în muzee și colecții străine, cu tezaurele merovingiene, burgunde și langobarde de la Tournai, Saint Maurice-en-Valais și Monza, legăturile cu învățați de peste hotare preocupați de chestiuni similare — cu Ferdinand de Lasteyrie și cu Charles de Linas, autorul cunoscutei « Les origines de l'orfévrerie cloisonnée », cel ce-i mulțumea public colegului român, într-o recenzie din 1880, publicată în « Memoriile Academiei din Arras », pentru ajutorul dezinteresat ce-l dădea specialiștilor occidentali întru cunoașterea monumentelor de artă « barbară » din Răsăritul Europei — au contribuit fără îndoială la stabilirea unei reputații temeinice de specialist a savantului din București. Dar mai ales au ajutat la statornicirea unei asemenea reputații studiile de artă veche pregătitoare pentru monografia tezaurului de la Pietroasa, vastul articol publicat la Paris *La coupe de la déesse Nana-Anat*, ca și mai vechea *Anticuități scitice*. *Cununa din tezaurul de la Novo Cerkask*, în care Odobescu aducea, după propria-i mărturie, « tot bagajul anticuariu, împestrițat cu o mulțime de petice, rupte și adunate, care din științele botanicei, zoologiei și mineralogiei, care din artele glypticei, numismaticei și orfăurăriei, care din meseriile metalurgului, giuvaierului și lapidarului, care în fine și mai cu seamă, din simbolismul așa de obscur și de complicat al mitologiilor antice », prefigurînd astfel — într-un spirit modern, larg deschis spre toate datele din sfera culturii, cu o metodă care este pînă astăzi a tuturor istoricilor autentici tipul de cercetare monografică — simultan plastică, literară și lingvistică — asupra vaselor, fibulelor și colanelor de aur de la Pietroasa. În monografia acestui tezaur, deopotrivă interesantă pentru arheolog și pentru istoricul de artă, după cele mai bune norme ale scrierilor științifice dedicate pe atunci în Europa unui asemenea capitol de artă, referirile la antichități romane și merovingiene, bizantine și orientale, grecești și scitice, la descoperiri din Siberia și din Spania, din Asia și din Germania, la date de istoria dreptului și a moravurilor, de mitologie antică, la pagini celebre de literatură medievală, de la Cîntecul Nibelungilor la acela al lui Roland și la cronica rusească a călugărului Nestor, informațiile privind istoria sculpturii, a mozaicului, a artelor așa-numite « minore » stau alături de descrieri amănunțite — chiar prea amănunțite și adesea de prisos — ale unor piese de argintărie aflate la Ermitaj și la British Museum, la București sau la Florența, cu cercetări detaliate asupra unor motive artistice din antichitate și cu liste de opere similare celor din tezaurul nord-muntean. După interesantele sale observații pe plan teoretic privind evoluția artei în România — completate de altfel cu o susținută și patriotică activitate muzeografică — după agreabilele și nutritele incursiuni ale « connaisseur »-ului în diferite timpuri și locuri ale istoriei artei universale, Odobescu specialistul nu numai că încununa aci preocupările sale stăruitoare pentru manifestările de artă din perioade puțin cunoscute ale istoriei acestui pămînt românesc, privit ca un loc de întîlnire și sinteză a felurite neamuri, concepții și stiluri, dar ilustra, totodată, prin interesul său pentru epoca cețoasă a migrațiilor, și un capitol inedit al culturii românești din secolul al XIX-lea, în care o netăgăduită tendință romantică tardivă împingea curiozitatea unor străluciți oameni de cultură și condei spre hotarele acelei vremi tulburi în care s-a făurit evul mediu. O dată mai mult Odobescu, cercetătorul sau numai observatorul atent al fenomenului estetic mai vechi și mai recent, devenea astfel cu adevărat reprezentativ pentru un întreg climat de sfîrșit de veac, al unei culturi căreia el îi zămislise, între altele, cele dintîi unelte de investigare mai sigură a artei naționale și universale.

RĂZVAN THEODORESCU

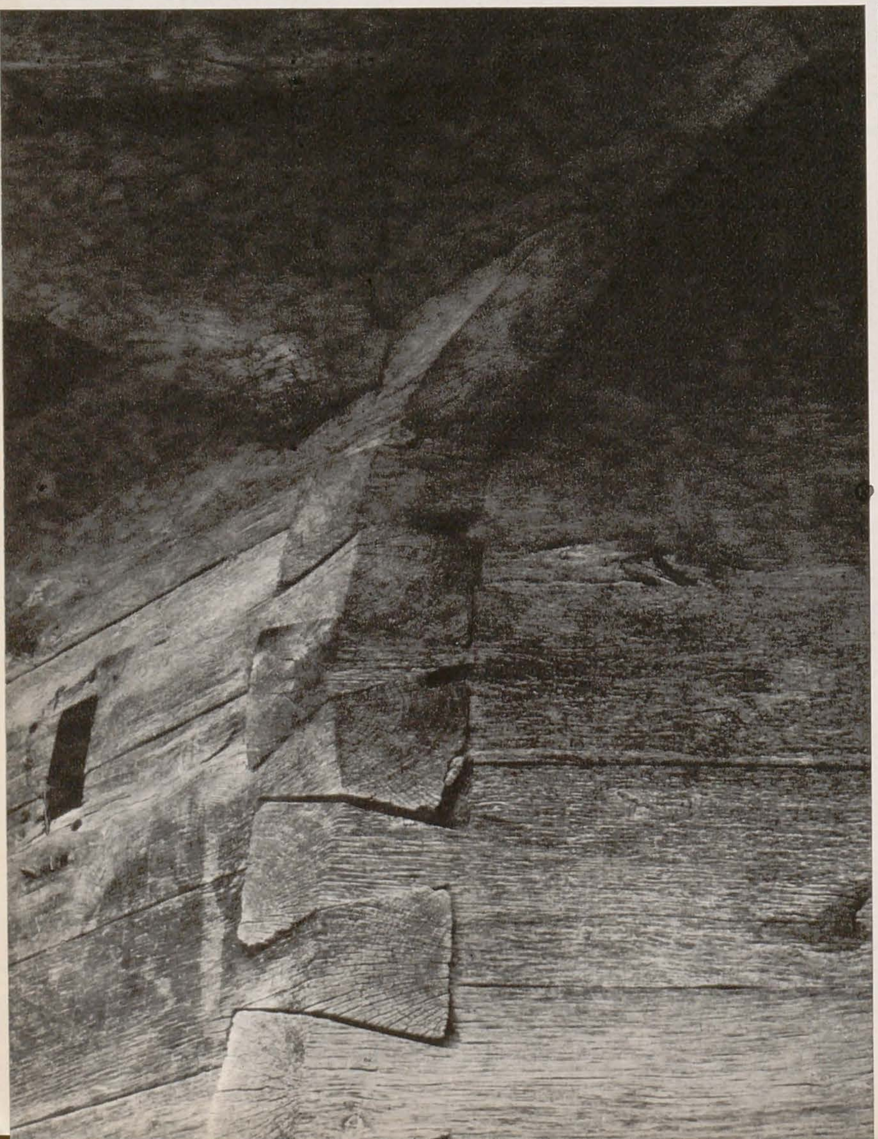
LUMEA FORMELOR CARE DISPAR

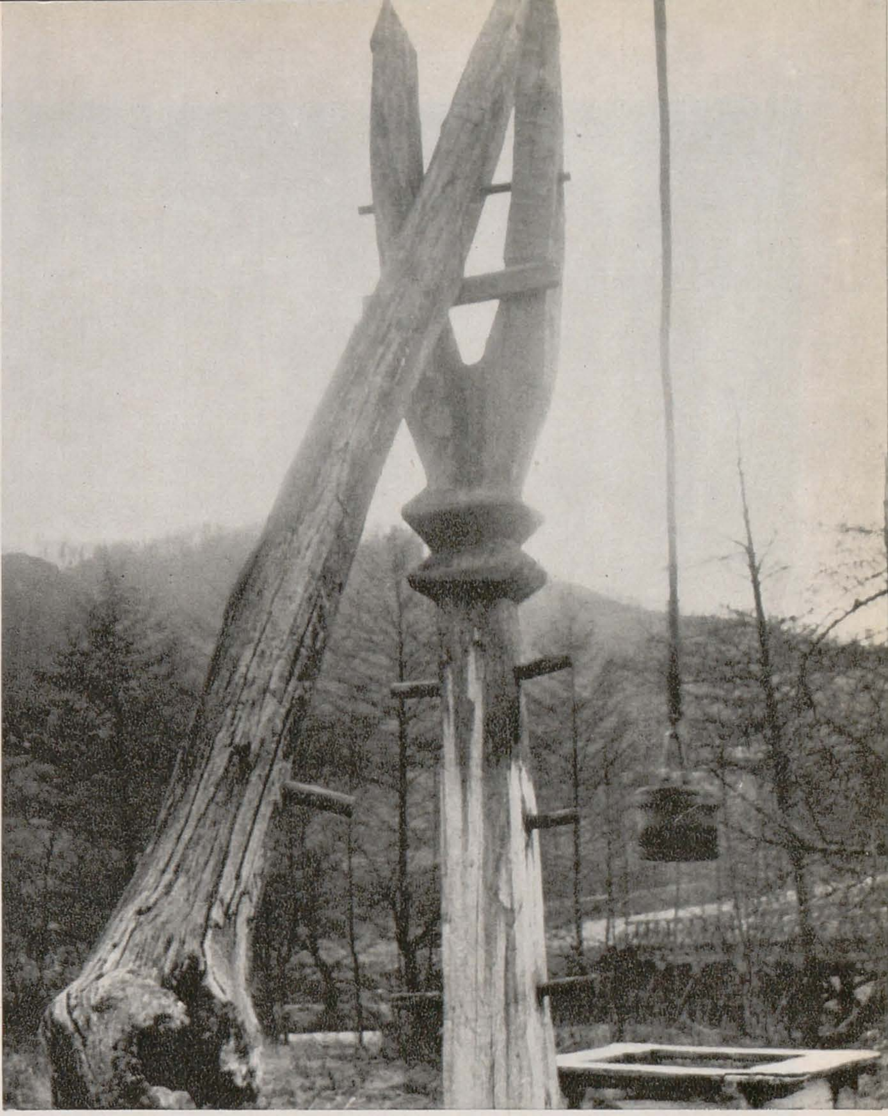
Argument. De atîtea ori, pe drumurile lungi ale țării, am trecut prin locuri în care trecutul mai dăinuia în priveliști de așezări arhaice și în forme născute din nevoile de viață și din înțelegerea frumosului a unui popor cu străvechi tradiții de civilizație și cultură.
De atîtea ori însă în suflet mi se strecura neliniștea că s-ar putea ca să văd pentru ultima oară acele nobile urme ale unor tradiții străvechi. De multe ori neliniștea s-a adeverit, fie că nu am mai putut trece niciodată prin unele locuri, fie că a doua sau a treia trecere a mea se întîmpla să fie tîrzie, urmele dispărînd. Din ce în ce mai des, în ultimii ani, nu mai întîlnesc semnele vechi ale timpurilor trecute, așa cum le știam eu de acum zece sau douăzeci de ani. Dispar firesc, în mersul istoriei, fragmente ale vieții și stilului românesc, așa cum se materializaseră ele de-a lungul a două mii de ani în construcțiile durate din lemn, în stîlpii ciopliți ai porților sau ai prispelor, în crucile străjuind răspîntiile, în fîntînile din umbra arborilor, în formele vaselor de pămînt, în scoarțele de lînă sau în alesăturile ștergarelor și în cusăturile hainelor țărănești. În această situație, etnografii din muzee și cercetătorii din institute le culeg și le înregistrează, dar în același timp le scot din mediul lor de viață, din locurile în care se născuseră și în care nu vor mai putea fi niciodată văzute. Locurile, la rîndul lor, nu vor mai arăta niciodată ca atunci cînd pe cutare vale se înșirau cîte douăzeci-treizeci de mori de apă sau de pive, cînd de pe anume deal se vedeau acoperișurile de paie de secară sau de draniță de stejar, înlesnind cugetului înțelegerea a ceea ce va fi fost satul românesc în secolele trecute. Iar odată cu putința înțelegerii istorice sînt rupte multe din firele înțelegerii estetice, atîtea din obiectele așezate în vitrinele muzeelor nemai izbutind să sugereze funcția lor și nici rostul lor în atmosfera generală a satului românesc, cele mai multe dintre ele fiind cu adevărat obiecte « ambientale ». Acestea au fost gîndurile care m-au îndemnat să pornesc încă o dată la drum, încercînd să surprind poate ultimele pîlpîiri ale unui mod de viață și ale frumuseții vii a operelor de artă populară. Am pornit la drum cu prietenul Nicolae Săndulescu, a cărui sensibilitate pentru creația artistică o știam de multă vreme. Prima noastră călătorie am făcut-o pe meleagurile vîlcene. Aici, pe văile înguste dintre Olt și Olteț, am izbutit să mai vedem, în cadrul lor firesc, opere de artă populară — pentru noi, frînturi de viață pentru oamenii acelor locuri. Le redăm așa cum le-a văzut ochiul lui Nicolae Săndulescu, gîndindu-ne că punem la îndemîna mai ales a artiștilor lucrări de artă țărănească de o netăgăduită modernitate, purtînd, firește, semnele timpului care a trecut peste ele, dar trăind încă o viață, cu atît mai emoționantă cu cît, o știm, se află spre sfîrșitul ei.

PAUL PETRESCU

Împrejmuirea gospodăriilor vechi a cedat vremii; șirul ulucilor este desperecheat, unele au căzut; frumusețea tăieturilor lor simple a rămas însă (p. 31)
Coloana infinitului în stare genuină sprijină acoperișurile de șindrilă ale multor case din Slătioara Vîlcii. (p. 32 st. sus)
În întretăierea de stîlpi, grinzi și cosoroabe ale caselor vechi de lemn nu rareori se văd, ca și la bisericile de lemn, grinzi terminate cu capete de cai, revenire tulburătoare, în arta populară din Oltenia. La o casă veche din Prundeni, amintirea capului de cal s-a interferat cu tăietura în cruce și X. (p. 32 st. sus)
Casele vechi de stejar au încuietori uriașe construite din lemn, tehnica lor înscriindu-se în nestudiata încă civilizație românească a lemnului (p. 32 dr. jos)
Preocuparea pentru forma funcțională și estetică este prezentă și la multe din fîntînile cu cumpene vîlcene, furcile acestora, cioplite din trunchi întregi de copaci, fiind sculptate admirabil, ca la exemplarul de la intrarea în Cucești. (p. 33 st. sus)
Suspendat pe un picior de patru metri înălțime, « obiectul » din nuiele împletite, ce apărea straniu dintre grădinile vîlcelelor de la Motojasca, era un ingenios adăpost-refugiu pentru păsările amenințate de dihori și vulpi (p. 33 dr. sus)
Viziunea sculpturală dezvoltată pe înălțime a fîntînilor cu cumpănă este înlocuită cu una — am spune picturală, desfășurată pe orizontală, la fîntînile zise « cu cai », captînd izvoare născute din coasta dealurilor. Grinzile laterale, cioplite în chip de cap de cal, ca și frontul fîntînii, sînt zugrăvite în tempera, cum este fîntîna de la Sărăcinești. (p. 33 jos)

Foto NICOLAE SĂNDULESCU

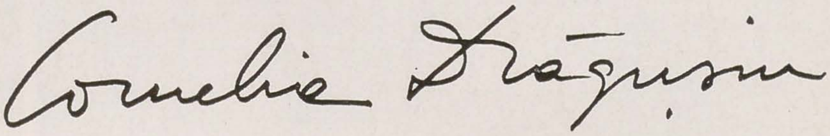




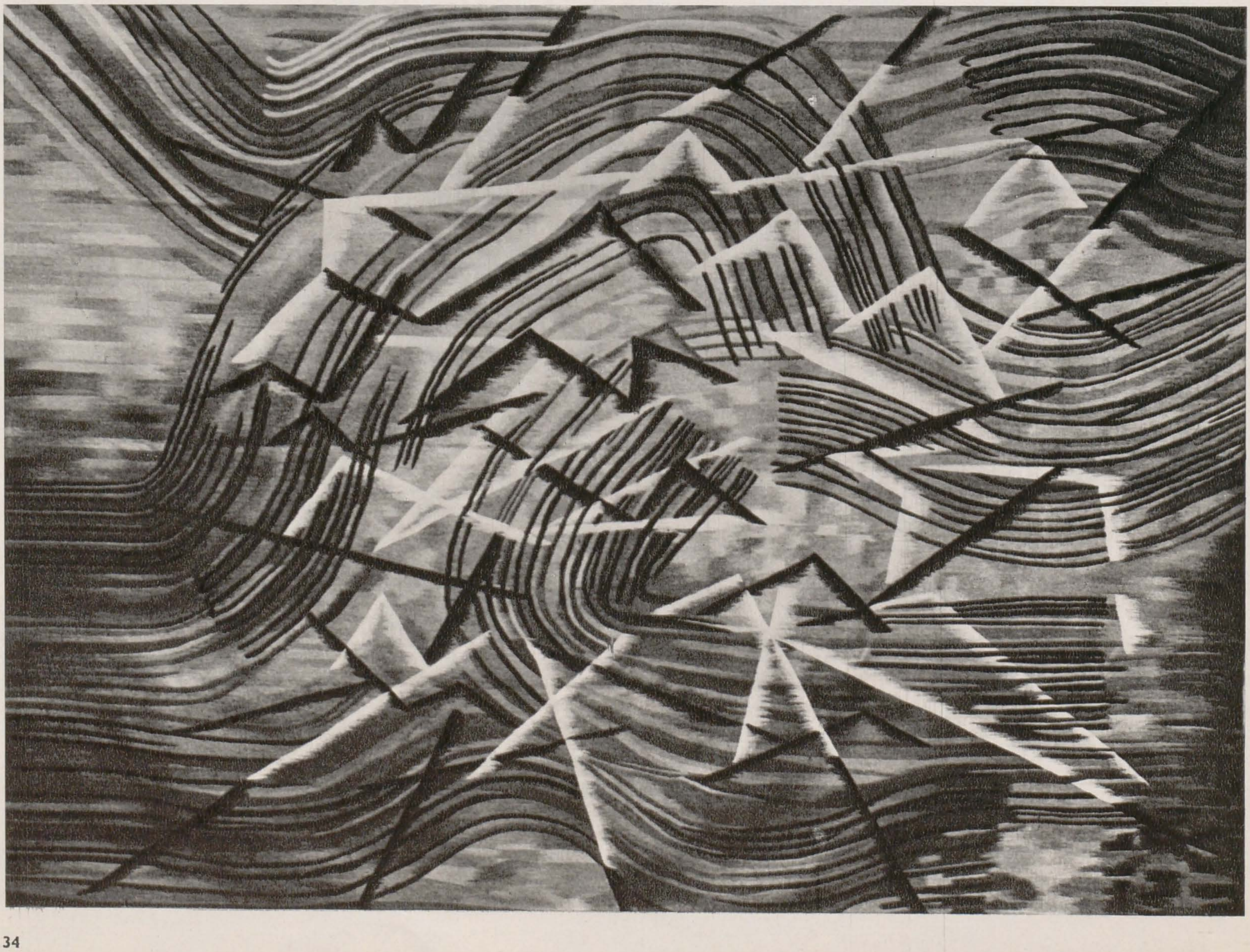
CORNELIA IONESCU DRĂGUȘIN

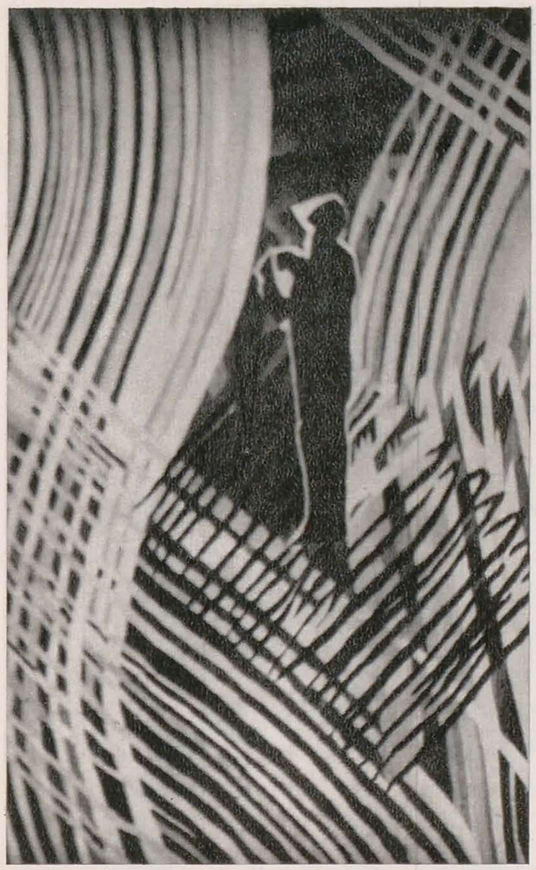
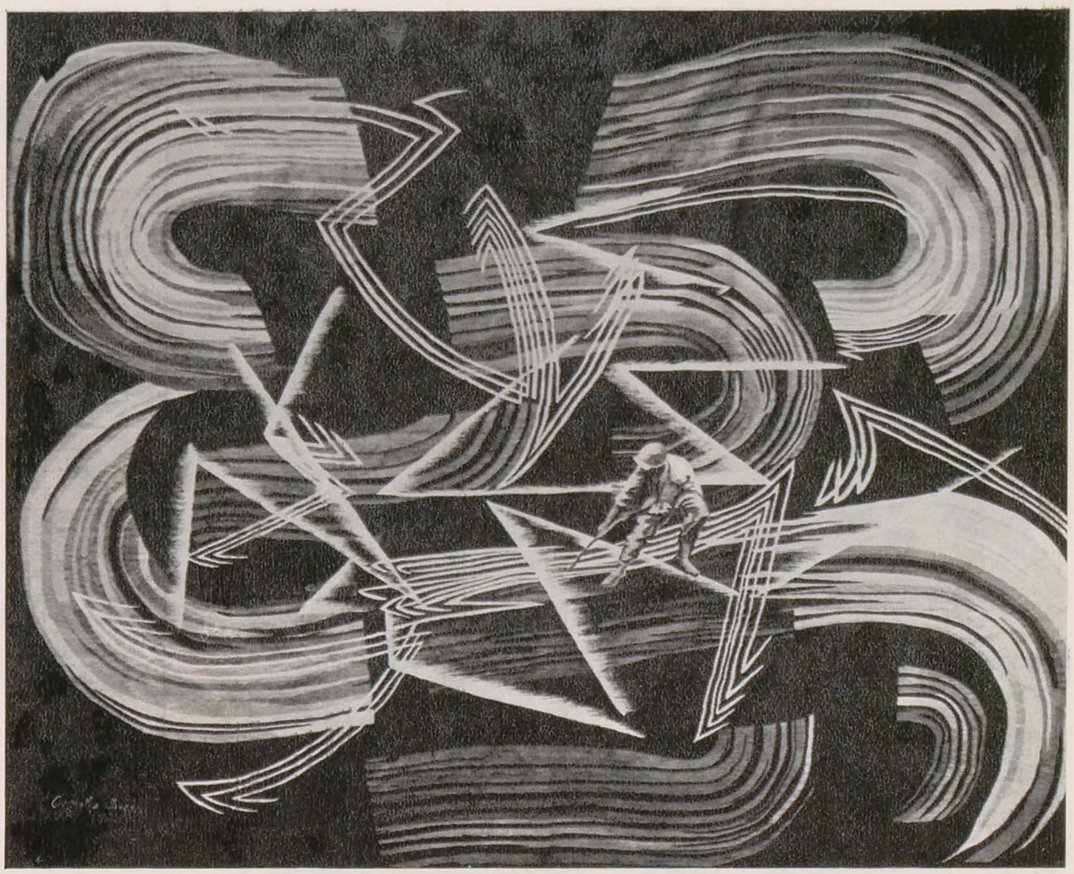
Artist decorator. Născută la 1 iunie 1939, la București.
Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » (1964).
Din 1965 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1967 — București, Mamaia; 1972 — București.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1965 — Varșovia; 1966 — Washington, Nashville, Chicago, Milano, Praga; 1967 — Atena, Köln; 1968 — Tel Aviv, Paris (Orly); 1969 — Havana; 1970 — Moscova; 1972 — Varșovia, Leningrad, Praga, Tokyo, Budapesta.

Sînt atrasă de ceea ce din freamătul febril al vieții iese la suprafață, insistă, domină prin frecvență și intensitate, străduindu-mă să ajung la noutatea scriiturii trezită de un mod special de a sugera adîncimile, liniile de fugă, într-un cuvînt Spațiul.



1. *Marină, tapiserie (col. U.T.C.)*
2. *Broderie metalică, fragment, tapiserie (col. U.G.S.R.)*
3. *Prometeu, tapiserie (col. U.G.S.R.)*
4. *Ritm, tapiserie (col. particulară)*



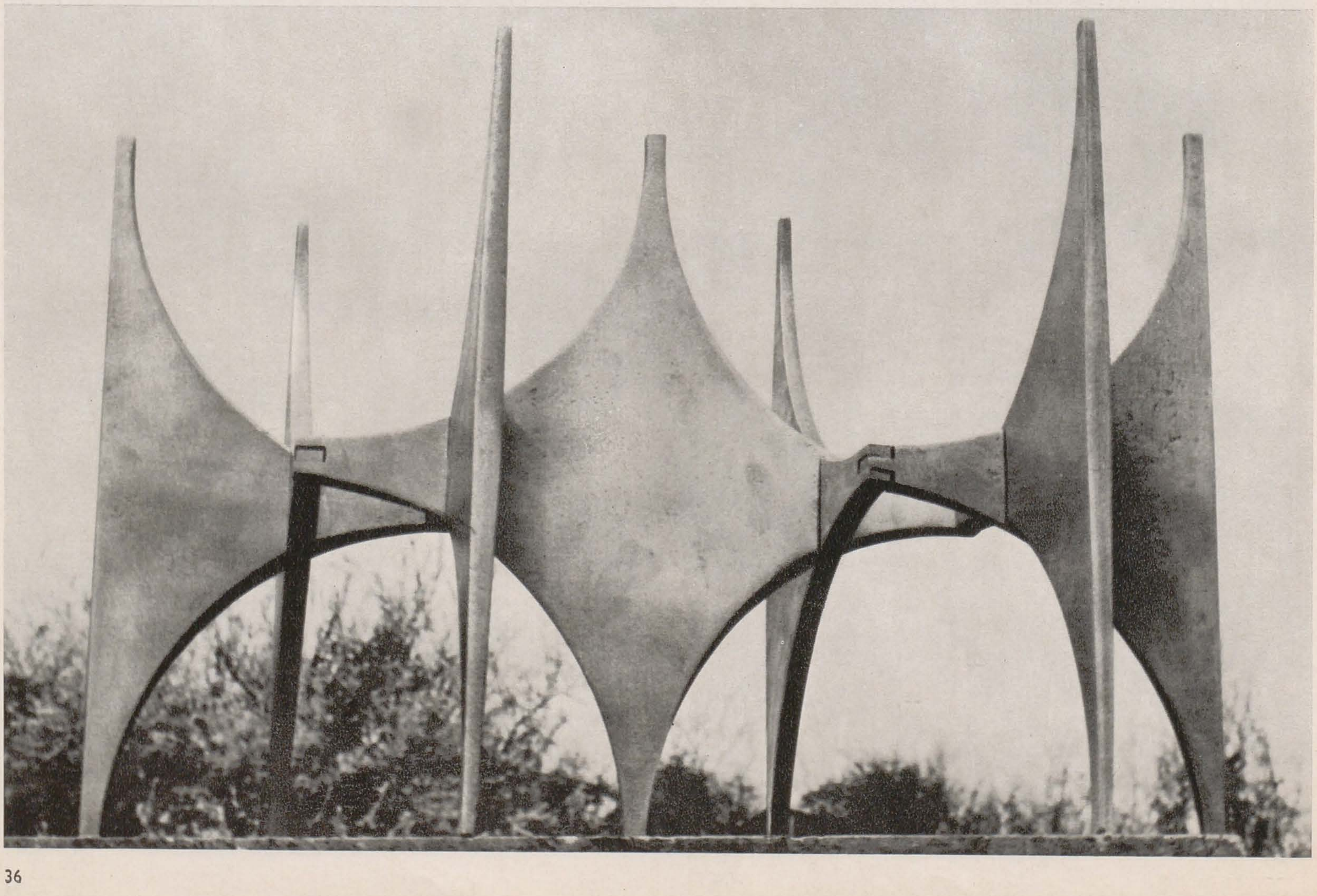



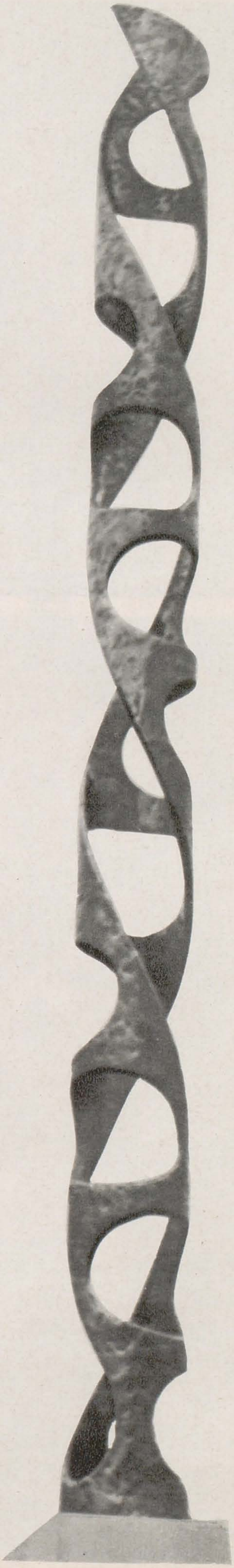
ALEXANDRU BREȚCANU

Sculptor. Născut la 14 iunie 1933, la Piatra Neamț. Studii: absolvent al Institutului de petrol și gaze (1957), al Școlii populare de artă din București (1964). Din 1968 participă la expozițiile de stat și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1968 — București; 1969 — Ploiești; 1973 — București, Sibiu. Participări la expoziții internaționale: 1966 — Geneva (Nos Loisirs); 1968 — Madrid (La Mujer en la Medalla); 1971 — Paris (a 83-a ediție a Salonului Independenților).

În sculptura de interior caut să trec peste niște granițe integrînd forma într-un ansamblu — culoare-sunet-lumină-mișcare.
Încerc să-mi autodefinesc căutările pe linia artei monumentale de ambient care să justifice și să permită:
— exprimarea specificului național, prin structurarea spațială a unor elemente-modul de inspirație folclorică;
— funcționalitatea efectivă, astfel de structuri folclorice putînd fi în același timp fîntîni, spații de joc pentru copii, porți, poduri etc.;
— utilizarea materialelor industriale, specifice epocii noastre (beton, metal, sticlă, rășini sintetice) care permit dimensiuni mari la un preț de cost redus.
Pentru că vreau și cred că utilul poate fi și frumos; că frumosul trebuie să-și adjudece și funcționalitatea.

Al. Brețcanu





1. *Poartă I*
2. *In memoriam*
3. *Coloană II*

1. *Phönix, ulei*
2. *Metamorfoză, ulei*
3. *Moartea pescărușului, ulei*

FRANCISC BARTOK

ATELIER

Pictor. Născut la 30 aprilie 1937, la Băcia (județul Hunedoara).
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » din București, clasa prof. Corneliu Baba (1963).
Din 1963 participă la expozițiile de stat și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1966 — Iași; 1973 — București.
Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1969 — Moscova, Torino.

Pictura trebuie să fie o meditație în fața existenței și existența nu poate fi decît gravă.
Esența creației stă în geneză, care, pentru noi, rămîne mai departe un act dramatic, ca și nașterea noastră.
Mă interesează realitatea intimă în cel mai ascuns colț, acolo unde soarele nu pătrunde direct ci se răsfrînge în ungherele noastre. Lumina își pierde asprimea și devine calmă și mai prețioasă pentru că vine din interior.

Francisc Bartok

ÎN JURUL «PORȚII»

SIDNEY GEIST

Dintr-o sursă românească aflăm că *Poarta* nu este așa cum a dorit-o Brâncuși: « *Poarta Sărutului* ar fi trebuit să aibă o deschidere de 12 m și nu de 4 m, cît are ». Afirmația apare într-un articol al lui I. Pogorilovschi (*Studii și cercetări de istoria artei*, 1972, pp. 134 — 138), unde o notă din josul paginii o atribuie lui T. Paleolog. Dl. Pogorilovschi recunoaște că afirmația apare neînsoțită de dovezi; o publică totuși fără alt comentariu, pentru că pare a veni în sprijinul propriei sale argumentări. Teza invocată se cere, fără îndoială, examinată mai îndeaproape. În primul rînd, deschiderea *Porții Sărutului* nu este de 4 m, ci de 3,32 m înălțime și 3,05 m lățime. Nu se știe dacă referirea la cifrele 12 și 4 vrea să sugereze o poartă de trei ori mai mare decît cea existentă, sau doar o poartă cu deschiderea de 12 m (dar în ce direcție ?). Să ne închipuim, totuși, adevărata lățime a deschiderii *Porții* extinsă la 12 m, cu înălțimea mărită proporțional. O asemenea deschidere, de 12 m lățime, trebuie să o spunem, ar însemna de aproape două ori lățimea actuală a întregii *Porți*; aceasta ar putea cuprinde astfel, cu spațiu de rezervă, 16 exemplare în mărime naturală ale *Porții* din Tîrgu-Jiu. În această ipoteză ea ar fi abia cu 3 m mai îngustă decît deschiderea monumentalului *Arc de Triomphe de l'Étoile* din Paris, cel mai mare arc de triumf existent. Cînd ne gîndim că ridicarea acestuia a durat trei decenii — într-un oraș a cărui populație, în perioada aceea, depășea 750 000 de locuitori — putem să ne dăm seama ce sarcină formidabilă ar fi stat în fața unui oraș ca Tîrgu-Jiu, cu cei 25 000 locuitori ai săi din jurul anilor 1937 — 1938. Pentru a cuprinde imensa cavitate propusă de dl. Paleolog, ar trebui o construcție avînd o înălțime de peste 20,73 m și de 25,89 m lățime. Date fiind enormele ei dimensiuni liniare, masa acestei *Porți* ar fi de peste 60 de ori mai mare decît cea existentă ! Costul proiectului ar fi fost catastrofal, iar din punct de vedere estetic un asemenea monument este, firește, de neconceput pentru Grădina publică din Tîrgu-Jiu. Extravaganța ipotezei d-lui Paleolog este consecventă cu altele, mai vechi, ale aceluiași; se pare că acest lucru nu a fost sesizat de dl. Pogorilovschi, care, în alte pasaje ale articolului său, e de o exuberantă exactitate matematică. Această propunere, ca și altele, similare, neglijează complet sensibilitatea lui Brâncuși, tactul și inteligența sa, minunata sa capacitate de armonizare a tuturor factorilor implicați — uman, estetic, tehnic, economic.

Macheta *Porții* o cunoaștem din mult-reprodusa fotografie luată dintr-un unghi care expune deopotrivă o latură (suprafață) lată și una îngustă. Această fotografie arată foarte limpede caracterul suprafeței coloanelor, ca și al lintoului orizontal, ce alcătuiesc *Macheta*. Turnate în ghips, amîndouă coloanele reproduc toate trăsăturile coloanei originale de piatră (Musée National d'Art Moderne, Paris), chiar și urmele de daltă și o cochilie circulară, vizibilă pe coloana dinspre aparatul fotografic, și — pe aceeași parte a coloanei mai îndepărtate — în interiorul deschiderii. Coloana de piatră din Paris are o înălțime de 33,5 cm; secțiunea ei este de 16,5 × 16,8 cm. Se pare că originalul în piatră al lintoului din fotografie nu mai există. Cel din ghips (colecția Victoria Roșianu, București), publicat în catalogul lui Barbu Brezianu la retrospectiva Brâncuși, care a avut loc la București în 1970, este — în ciuda faptului că unii interpreți români se îndoiesc de aceasta — identică cu cea din binecunoscuta fotografie a *Machetei*. Comparînd-o cu această fotografie și cu fotografia din față a *Machetei* (C. Millian, *Gorjanul*, nov. 8, 1937) se constată că monumentul poartă toate semnele ce apar în fotografii, cu excepția cîtorva, care au fost erodate în timp. Mai trebuie observat că atît în mulajul de ghips, cît și în fotografii, jumătatea din dreapta a lintoului reproduce jumătatea din stînga, îmbinarea celor două jumătăți fiind marcată în proiect printr-o anume dizlocare. *Lintoul Roșianu* măsoară 19,5 cm înălțime, 65,4 cm lățime și 18,4 cm grosime. (Am luat cifrele din catalogul Brezianu.) Stabilind identitatea părților componente ale *Machetei* și cunoscîndu-le dimensiunile, putem deduce cu ușurință dimensiunile *Machetei* descompuse. Ofer mai jos două tabele, indicînd dimensiunile comparabile ale *Machetei* și ale *Porții* însăși:

MACHETA PORȚII		POARTA SĂRUTULUI
53,0 cm	înălțime	5,27 m
65,4 cm	lățime	6,58 m
19,5 cm	înălțime lintou	1,95 m
18,4 cm	grosime lintou	1,84 m
33,5 cm	înălțime coloană	3,32 m
16,5X16,8 cm	lățime coloană	1,68 m^2

Este evident că dimensiunile *Porții* sînt de aproape zece ori mai mari decît ale *Machetei*: le lipsește atît de puțin, încît nu rămîne nici o îndoială în ce privește scara *Machetei*. Trei din aceste dimensiuni sînt *exact* de zece ori mai mari decît ale *Machetei* — și trebuie ținut seama că *Macheta* este măsurată în milimetri. Lățimea *Machetei* arată a fi cu 4 milimetri mai mică decît ar fi de așteptat, la scara de 1 :10; constatăm, în același timp, că placa de acoperire este puternic erodată la extremități, ceea ce ar putea explica o pierdere de doi milimetri la fiecare capăt. Coloanele *Machetei* sînt cu trei milimetri mai înalte decît ar trebui să fie la scara 1 :10; această mică abatere (de ordinul 1%) se datorează, probabil, fie unei modificări a proiectului, fie unei ușoare erori la tăierea pietrei. (I. Mocioiu, *Cronica*, 29 mai 1971, ne-a oferit un interesant calcul al erorilor la decuparea *Mesei*.) În ceea ce privește pierderea a 3,0 cm din înălțimea *Porții* față de *Machetă*, este posibil ca aceasta să se datoreze unei tasări a structurii.

În orice caz, ni se pare o idee strălucită aceea de a concepe o machetă, față de lucrarea proiectată, la scara de 1 :10, într-o țară care folosește sistemul zecimal. Pietrarii, zidarii, cioplitorii de piatră și proiectantul însuși n-au avut decît să măsoare macheta și să mute virgula cu o cifră ca să obțină dimensiunea finală dorită . . . În afară de proiect, legătura metrică evidentă între *Poartă* și fotografia *Machetei* (machetă a cărei înălțime am apreciat-o foarte aproape de adevăr în monografia mea din 1968, dar în *sistemul englez de măsură*) ar trebui să înlăture orice îndoială privind unicitatea acestei *Machete*, precum și orice discuții despre existența unei alte machete. *Lintoul Roșianu* este cel original și semnalăm, în treacăt, că Brâncuși a turnat coloanele în ghips, astfel ca întreaga *Machetă* să fie din același material, ușor, pentru a înlesni transportul.

Nu există nici un motiv să credem că Brâncuși a proiectat vreodată, sau că spera să realizeze *Poarta* despre care vorbește dl. T. Paleolog, întrucît *Macheta* ei se transformă cu remarcabilă ușurință în dimensiunile *Porții* — prin simpla deplasare a unei zecimale — iar macheta a fost elaborată între 1935 și 1937, adică începînd cu momentul în care artistul a acceptat comanda orașului Tîrgu-Jiu, și pînă cînd a fost comandată piatra pentru *Poartă*.

A proiectat oare Brâncuși, sau a sperat să ridice o *Coloană* de $\frac{1}{2} + 29 + \frac{1}{2}$ romboizi ? Singura mărturie în acest sens este fotografia trucată a unei asemenea coloane, descoperită de dl. Pogorilovschi. Eforturile sale, la diferite nivele, pentru a ne convinge că aceasta este o imagine a *Coloanei* dorite de Brâncuși, sînt zădărnicite de însuși caracterul lor tendențios. Ele nu pot infirma tăria argumentului inginerului S. Georgescu-Gorjan: într-adevăr, cifra 29 nu urmează « regula » de a fi multiplu al lui 3. Întîmplător, mi se pare că « regula » este chiar mai subtilă decît cea propusă de dl. Georgescu-Gorjan. El menționează coloane ale lui Brâncuși compuse din romboizi întregi în număr de 3, 6, 9, 12 și 15. A doua dintre acestea este o sculptură care a rămas în atelierul lui Brâncuși; a patra, supraviețuind numai pe hîrtie, reprezintă un proiect pentru Tîrgu-Jiu, abandonat. Singurele *Coloane* puse în circulație de Brâncuși (colecția Mary Sisler, Palm Beach; colecția Edward Steichen, Voulangis, acum Muzeul de Artă Modernă, Paris) numără 3, 9 și 15 romboizi întregi. Regula ar fi, deci: 3× [un număr impar].

Faptul că Brâncuși ar fi plănuit la un moment dat crearea unei *Coloane* alcătuite din 29 de romboizi nu dovedește că ar fi conceput-o pentru Tîrgu-Jiu. Este știut că Brâncuși a vorbit de unele coloane gigantice, chiar în afara proiectului Chicago (Geist, *Tribuna*, 24 februarie 1966), la care se referă dl. Pogorilovschi. Acestea erau, însă, gîndite să se integreze în peisajul Statelor Unite, iar în cazul orașului Chicago, a doua metropolă americană ca mărime, — pe țărmul unui lac imens. Dl. Pogorilovschi ia în considerare o *singură* semnificație posibilă a fotografiei compozite pe care a descoperit-o — și anume că ar reprezenta *Coloana* concepută de Brâncuși pentru Tîrgu-Jiu. Ar mai exista, totuși, măcar o posibilitate: ca aceasta să reprezinte schița unui proiect pentru cu totul alt loc. Și, eventual, alta: că ar fi vorba de un studiu pentru Tîrgu-Jiu, abandonat. Printre planurile lucrate cu atîta grijă, pregătitoare pentru *Coloana* de la Tîrgu-Jiu, mai există cel puțin încă un studiu la care Brâncuși a renunțat (studiu ce se află la arhivele Muzeului de Artă Modernă, Paris); el înfățișează 12 romboizi întregi, număr a cărui apropiere de cifra finală de 15 a *Coloanei* nu ne poate determina să acordăm, fotografiei recent descoperite, importanța pe care i-o dă dl. Pogorilovschi.

Domnia sa își susține teza privind o *Coloană* de 30 de romboizi, semnalînd faptul că Brâncuși a proiectat 30 de scaune de piatră pentru Grădina Publică. Este un joc « numeric » pe care oricine l-ar putea face pentru atingerea scopurilor sale. Așa, de pildă, *Coloana* de la Tîrgu-Jiu are în total 16 romboizi. Dar nu sînt oare gravate, pe fiecare din fațadele laterale ale *Porții Sărutului*, 16 perechi îmbrățișate ? ș.a.m.d.

Tendința de a «presupune» intenții neformulate de Brâncuși e gravă, întrucît îngăduie mutilarea operei sale. Schimbările care au și fost provocate în ansamblul lui Brâncuși sînt, din toate punctele de vedere, profund regretabile. Este dureros să ne închipuim instalarea acelui brîu scund, circular, din piatră, împrejurul *Mesei* și scaunelor; la fel de supărătoare este pavarea cu asfalt a aleii dintre *Masă* și *Poartă*. Panourile pe care se face prezentarea acestor lucrări ar trebui și ele scoase. Tot ceea ce știm despre Brâncuși întărește ideea că aceste opere trebuie să rămînă așa cum le-a lăsat el — în cea mai simplă și firească poziție cu putință.

În această ordine de idei ne întristează să aflăm că în unele locuri publice din România au fost instalate cópii de diverse mărimi ale *Mesei* și *Porții*, făcute din tot felul de materiale.

Tot atît de nefastă este ivirea, în Occident, a unor cópii de bronz după Brâncuși. Un colecționar american posedă, de pildă, o copie ciudată a *Muzei adormite*, marcată 1/5 și datată, nu tocmai cu sinceritate, 1969 ! Brâncuși n-a scos niciodată « ediții » după operele sale; bronzurile și le-a turnat în număr mic, cel mai adesea într-un singur exemplar; este știut că artistul le re-lucra apoi complet, ajungînd uneori la modificări considerabile. B. Brezianu menționează în *Secolul 20*, 3/1964, p. 145 — 169, v. p. 152, atitudinea critică a lui Brâncuși față de un bronz asupra căruia nu efectuase « munca grea de cizelor, care constă în definirea suprafețelor ». Ambiguitățile privind statutul de obiect al sculpturii fac ca unii oameni, neinformați, să creadă că sculptura poate fi repetată la nesfîrșit. Trebuie însă făcută o distincție clară între ceea ce este făcut de mîna însăși a artistului și ceea ce este făcut de mîna altora. În cazul lui Brâncuși, ne-am aștepta ca românii să fie un exemplu de păstrare nealterată a operei sale. Problema pe care o discutăm aici este aceea a purității « textului ».

Căci toate aceste cópii, replici, versiuni, vor avea — dincolo de efectul inevitabil al propriei lor urîțenii — și un efect incalculabil: ele au și început să semene confuzii, modificînd dimensiunile numerice ale unei opere a cărei formă și mărime demonstrează ceea ce un artist poate face, într-o viață de om, cu cele două mîini ale sale. Lucrul cel mai elementar ce se impune înaintea acestei opere este să-i împiedicăm denaturarea.

În românește de IOANA MOROIU

Dans ce numéro:

ERATĂ

la pag.	col.	rînd	în loc de	se va citi
9	2	36	una de comandare	una de comentare
31	2	20	p. 32 st. sus	p. 32 dr. sus

La revue « ARTA » présente les artistes roumains contemporains:

ALEXANDRU CIUCURENCU
(par Radu Bogdan)

p. 17

Peintre. Né le 27 septembre 1903 à Tulcea. Etudes: Ecole des Beaux-Arts de Bucarest (1921—1928), élève de C. Ressu; Paris: l'Académie Julian et l'Académie libre avec le professeur A. Lhote (1930—1932). Entre 1926—1928 participe aux cours de l'école libre de Baia Mare. Début: 1928. À partir de 1930 participe à tous les salons officiels, et après 1948 aux expositions d'état. Depuis 1948, professeur a l'Institut des Beaux-Arts « N. Grigorescu » de Bucarest. 11 expositions personnelles (à partir de 1934) en Roumanie; en 1964 et en 1972, expositions retrospectives. Expositions personnelles à l'étranger: 1962—Berlin; 1963—Vienne; 1964—Prague et Belgrade; 1970—Galérie Bernheim Jeune; 1971 — Athènes, Salle du Centre Culturel « ORA »; 1972 — Moscou. Participations aux expositions roumaines organisées à l'étranger: 1947—Budapest, Prague; 1957—Moscou, Léningrad, Kischinew; 1958—Moscou; 1959—Varsovie, Budapest, Belgrade; 1960—Prague, Bratislava, Berlin, Hensinki, le Caire, Alexandrie; 1961—Ankara, Istanboul, Damas, Sofia, Paris, Moscou; 1962 — Berlin; 1963—Vienne, Varsovie; 1964—Moscou, Prague, Belgrade; 1966—Londres, Tokio, Berlin; 1968—Prague; 1969—Tel Aviv, Titograd, Moscou; 1970—Torino, Varsovie; 1971—Edinburgh, Belgrade; 1972—Teeside Middlesbrough, Varsovie, Leningrad, Prague. Participations aux expositions internationales: 1956—Biennale de Venise; 1958—Moscou: Exposition des pays socialistes; 1966—Exposition AIAP; 1970—Varsovie, « La victoire contre le fascisme »; 1971—Edinburgh, Festival International; 1973—Paris: 84-ème Salon d'Art des « Artistes Indépendents ». Prix: Prix « Ion Andreescu » de l'Académie R.P.R. en 1956; lauréat du Prix d'état — 1955. Distinctions: Maître émérite de l'art — 1956; membre correspondant de l'Académie — 1963; Artiste du peuple de R.S.R. — 1964.

CORNELIA IONESCU DRĂGUȘIN

p. 34

Artiste décorateur. Née le 1-er juin 1939 à Bucarest. Etudes: Institut des Beaux-arts « N. Grigorescu » (1964). À partir de 1965 participe aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: 1967 — Bucarest, Mamaia; 1972—Bucarest. Participations aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1965—Varsovie: 1966—Washington, Nashville, Chicago, Milan, Prague; 1967—Athènes, Köln; 1968—Tel Aviv, Paris (Orly); 1969—Havane; 1970 — Moscou; 1972—Varsovie, Leningrad, Prague, Tokio, Budapest.

ALEXANDRU BREȚCANU

p. 36

Sculpteur. Né le 14 juin 1933 à Piatra Neamț. Etudes: Institut du Pétrole et des Gazes (1957), École Populaire d'Art de Bucarest (1964); études libres avec le professeur Gh. Ghițescu. À partir de 1968 participe aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: 1968 — Bucarest; 1969 — Ploiești; 1973 — Bucarest. Participations aux expositions internationales: 1966—Genève (Nos loisirs); 1968—Madrid (La Mujer en la Medalla); 1971—Paris (83-ème édition du Salon des Indépendents).

FRANCISC BARTOK

p. 38

Peintre. Né le 30 avril 1937, à Băcia (Hunedoara). Etudes: Institut des Beaux-Arts « N. Grigorescu » de Bucarest, classe du professeur Corneliu Baba (1963). À partir de 1963 participe aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: 1966—Jassy; 1973—Bucarest. Participations aux expositions roumaines organisées à l'étranger: 1969—Moscou, Torino.

Article à signaler:

LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

p. 9

Les discussions autour d'un musée d'art roumain contemporain ont été entamées depuis longtemps, aussi la réactualisation de ce problème, dans le cadre d'un colloque organisé par le Bureau de la Section des critiques de l'Union des artistes plastiques et par la Section roumaine AICA, a-t-elle lieu sous l'impulsion d'une urgence culturelle. Aux débats de ce colloque, coordonné par Anatol Mândrescu, ont pris part Vasile Drăguț, Aurel Broșteanu, Ștefan Nenițescu, Dan Hăulică, Theodor Enescu, Dumitru Matei, Mircea Popescu, Anastase Anastasiu. Au cours de ces débats, on a évoqué l'expérience de certaines expositions d'art contemporain organisées ces dernières annés. Les opinions confrontées — parfois divergeantes en ce qui concerne le concept de musée moderne, le concept d'art (l'oeuvre, la valeur etc.) — ont été unanimes quant à la nécessité de présenter les processus de l'art actuel d'une manière qui dépasse — sur le plan de la synthèse — le statut d'une exposition. Objet d'amples discussions et, d'ailleurs, parfois même mis en cause — le musée d'art s'impose en fait comme l'une des plus dynamiques et des plus caractéristiques institutions culturelles de notre époque. Il paraît que, pour ce qui est du profil et des fonctions du musée d'art contemporain, la pluralité de modalités, de conceptions d'organisation serait la solution la plus judicieuse. Le problème qui se pose pour un tel musée est de s'assummer la tâche d'incorporer la conscience critique du moment créateur contemporain — et d'en relever ainsi les directions et les sens, donc de se définir et de se justifier lui-même par le statut d'« oeuvre ouverte ».